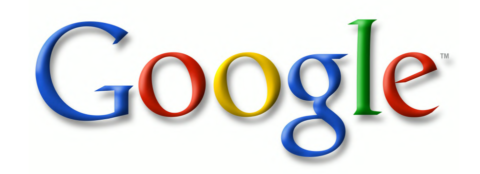
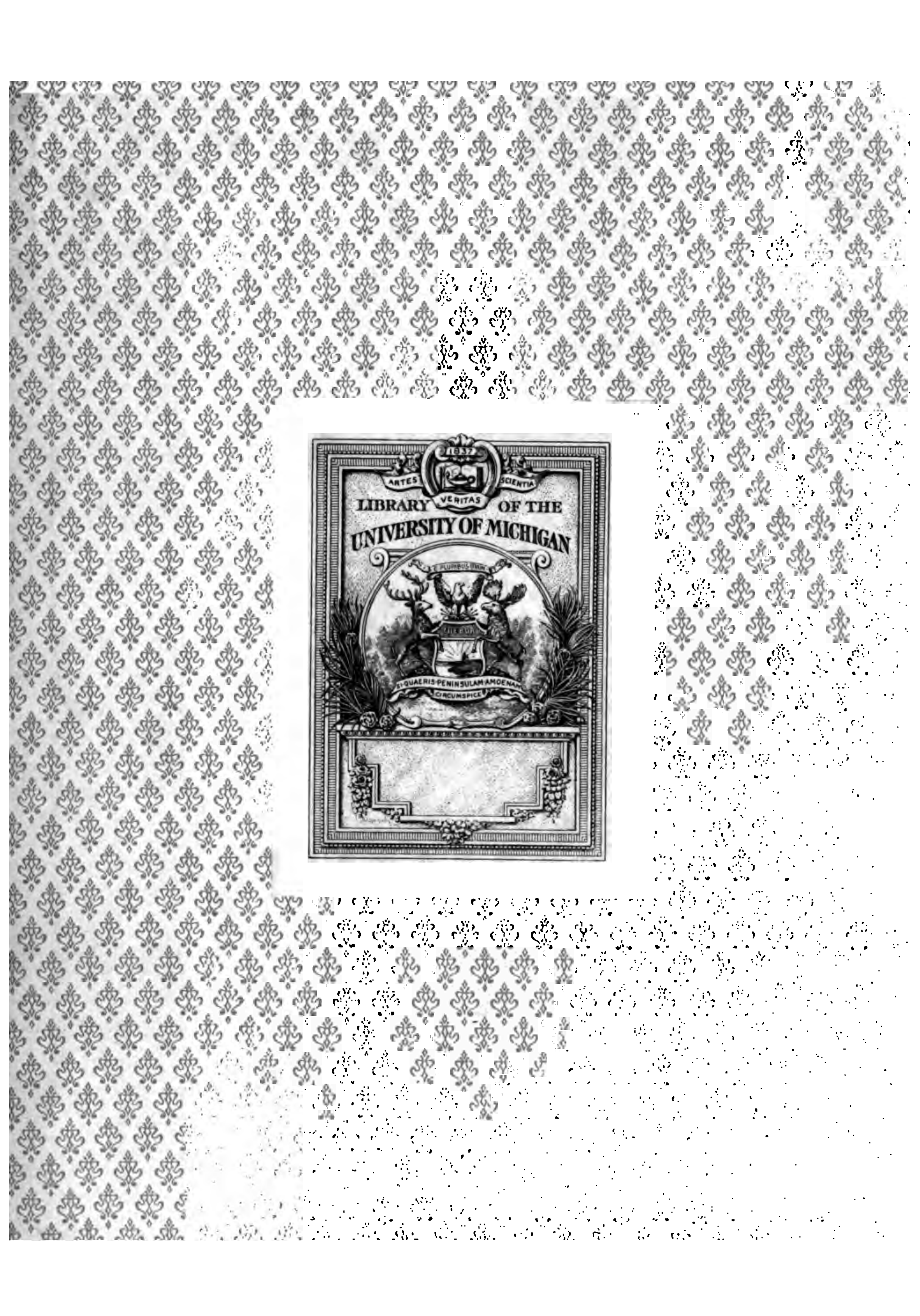
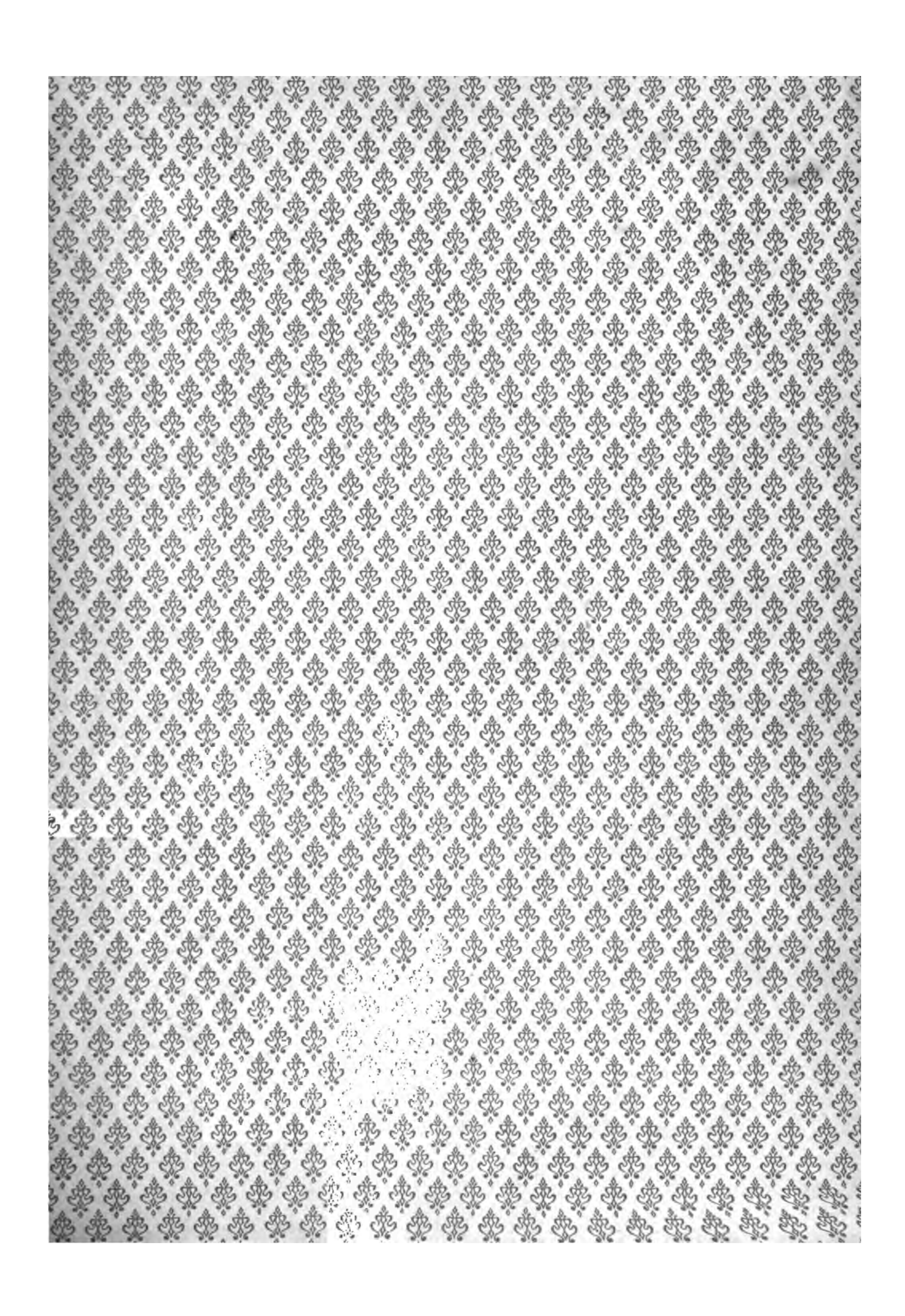
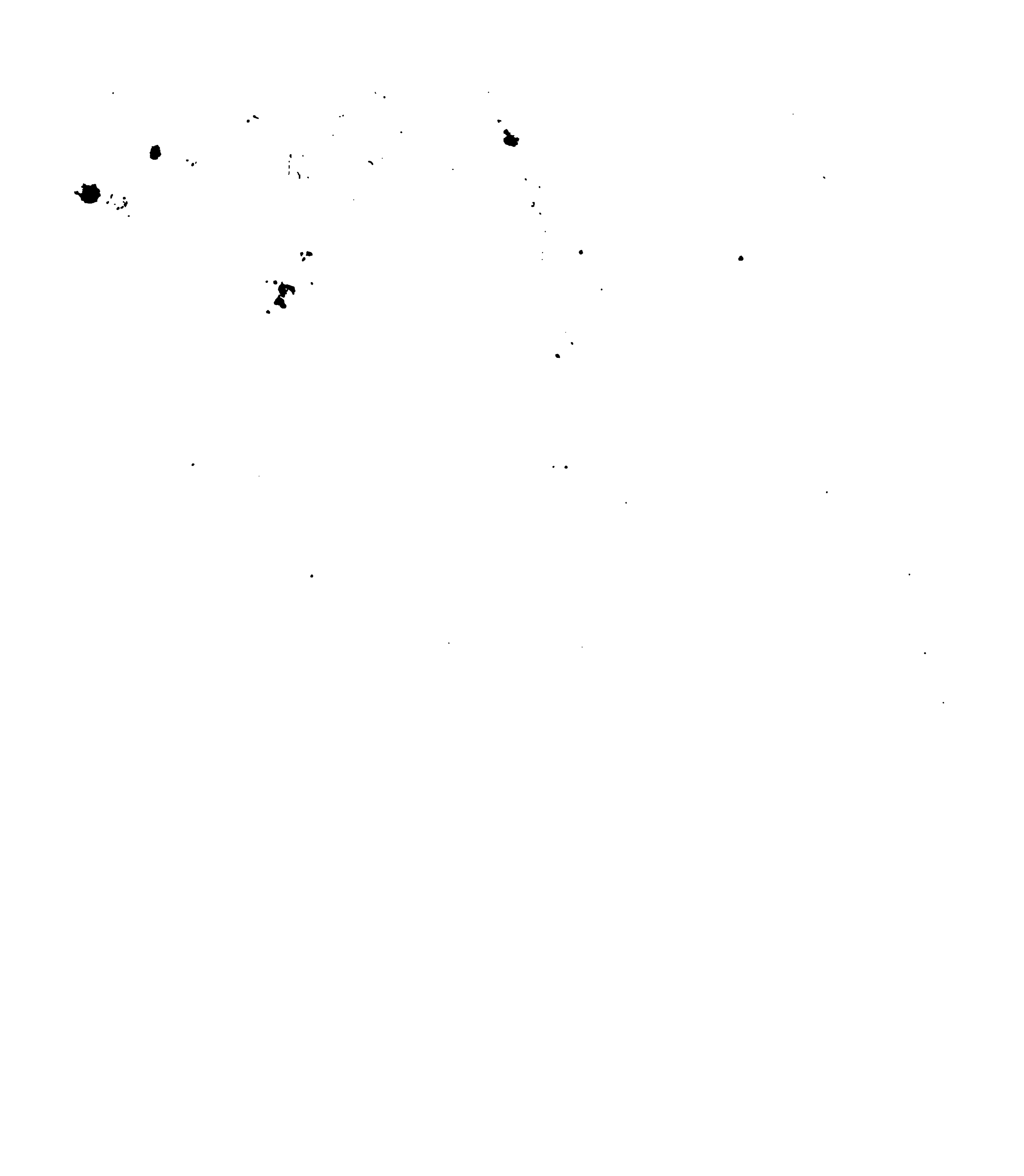





1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE







DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ZWEITER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND VII

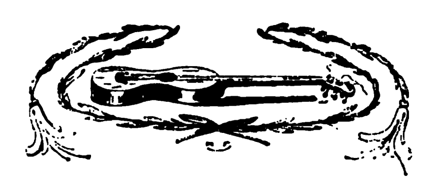


VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1903

INHALT



INHALT

Kritik (Oper).

Kritik (Konzert).

Reproduktionen im Text.



NAMEN- UND SACHREGISTER
ZUM III. QUARTALSBAND DES ZWEITEN JAHRGANGS DER MUSIK (1903)
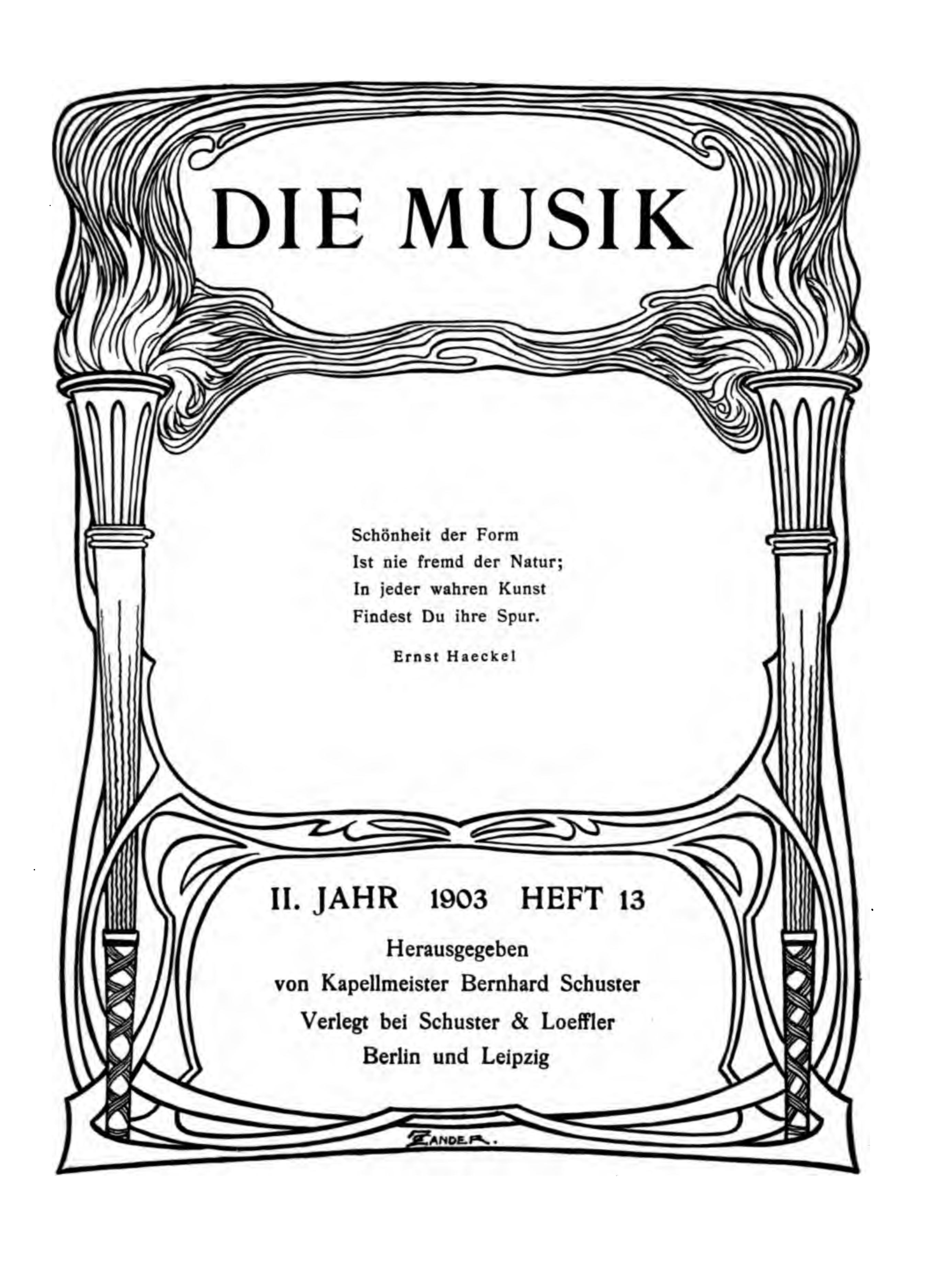
REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN




DIE MUSIK
Schönheit der Form
Ist nie fremd der Natur;
In jeder wahren Kunst
Findest Du ihre Spur.
Ernst Haeckel
II. JAHR 1903 HEFT 13
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
ZANDER.

INHALT



DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o



FRANZ LACHNER

geb. 2. April 1803)

EIN GEDENKBLATT

von Dr. Max Zenger-Niederaschau.

Genies, die absolut neues in der Kunst bringen, werden durchschnittlich in jedem Jahrhundert kaum zwei geboren. Nicht minder dankbar müssen wir aber den Talenten sein, die die gefundenen Schätze bergen und pflegen, der Entwickelung gewissermassen als Bindeglieder nötig, unentbehrlich sind. So ein Grossschatzmeister unserer heiligen Musika war der k. bayr. Generalmusikdirektor Dr. Franz Lachner.

Wer konnte die fascinierende Gewalt begreifen, die Fr. Lachners Taktstock entströmte, wenn er die Eroica, die c-moll-Symphonie oder die Neunte dirigierte! Hören wir die Worte, die der Meister nach ungefähr 56 Jahren mit lebendigem Gedächtnis über seine erste Begegnung mit dem Titanen schrieb: „Ich war von der Hoheit seiner Erscheinung, seinem energischen Auftreten und der unmittelbaren Nähe seiner imposanten Persönlichkeit in solchem Grade aufgeregt und erschüttert, dass ich geraume Zeit brauchte, bis ich wieder in ruhige Verfassung kam.“ Es war im Streicherschen Hause zu Wien, als es ihm vergönnt war, zum erstenmal und unverhofft — Beethoven von Angesicht zu Angesicht zu sehen! Hatte es den von hohen Idealen erfüllten Jüngling mit unwiderstehlicher Gewalt zur Kaiserstadt an der Donau gezogen, wo „ein Gluck, Haydn und Mozart gelebt und geschaffen hatten, und wo Beethoven gerade im Zenith seines Ruhmes stand“, so war wohl ganz besonders die persönliche Begegnung mit Letzterem und die aufmunternde Freundlichkeit, die ihm später von Seite des schwer zugänglichen Mannes zuteil wurde, in zweiter Reihe aber auch sein intimer und reger Verkehr mit dem grössten Zeitgenossen Beethovens Franz Schubert von mächtigem Einfluss auf seine frühe künstlerische Entwickelung und auf die tiefernste klassische Richtung, die er dann als gereifter Mann zum Heil der Kunst einschlug und auf dem einflussreichen Posten, der ihm in Bayerns Hauptstadt anvertraut wurde, mit unerschütterlicher Energie vertrat, bis er nach 30jährigem kraftvollen Wirken — andere Zeiten, andere Lieder! — seine Mission erfüllt sah.

Der frühe Tod des gleichgesinnten Schubert (der übrigens zum

Dirigenten wenig Beruf hatte) und die traurige Wahrnehmung, dass Beethoven infolge seiner Taubheit als Dirigent seiner eigenen Propaganda nur im Wege stehe, konnten ihn im Glauben an seine Bestimmung nur bestärken. Auf seine Schultern war die Tradition der grossen Wiener Schule gestellt, als Interpret zunächst Beethovens steht er in der Geschichte der Musik wohl unerreicht da. Ich habe im Jahre 1859 im Leipziger Gewandhaus unter Julius Rietz' gewiss vortrefflicher Leitung viel Beethoven einstudieren und aufführen gehört, und es war dort die Wiedergabe dieses Meisters stets eine würdige, mit vielen Feinheiten gewürzte; auch konnte ich mir nicht verhehlen, dass der Leipziger Streicherchor damals die Münchener Geiger entschieden übertraf: aber von der Grösse und Gewalt, die mich durchrieselte, wenn Lachner Beethovensche Musik dirigierte, wobei sein napoleonischer Flammenblick jedem einzelnen Mitwirkenden sein Bestes zu entlocken schien, konnte ich, wie auch später an anderen Orten, eben nicht viel empfinden. Lachner war und blieb mir der beste, wenn nicht der einzige Beethoven-Spieler. Ich muss diesen Ausdruck gebrauchen, denn er spielte das Orchester, wie Liszt das Klavier, und es waren ihm, wie diesem, etwaige Gebrechen des Instrumentes kein Hindernis. Dass es ihm bei solcher Vertrautheit mit Beethoven ein Leichtes war, auch den beiden anderen Personen in der Trinität unseres musikalischen Dogmas, Haydn und Mozart, gerecht zu werden und sie, mit scharfer Unterscheidung ihres individuellen Charakters, ebenso massgebend und mustergültig wie jenen zu interpretieren, ist so selbstverständlich, als es unmöglich ist, sich die drei von dem geistigen Bande, das sie aneinander knüpft, losgelöst zu denken. Nur gestand er öfters rückhaltlos, dass er in seiner Jugend am meisten für Beethoven, der ihn am tiefsten ergriffen, geschwärmt habe, dass ihm erst in reiferen Jahren das volle Verständnis für Mozart und damit ein neuer Himmel aufgegangen sei, während er noch später in Haydn eine Fülle von Schönheit gefunden habe, die ihm in seiner Jugend völlig verschlossen gewesen sei. Wer diese Wandlung subjektiven Empfindens den drei Meistern gegenüber nicht durchmachte, wäre kein Musiker. Dass indes bei Lachner das „reifere Alter" sehr viel früher als bei tausend Anderen eintrat, beweisen seine geradezu klassischen Aufführungen der Opern von Gluck, Mozart, Cherubini, Méhul.

Um zur allgemeinen Charakteristik von Lachners Kompositionsweise überzugehen, so tritt auch in dieser derselbe konservative, um nicht zu sagen reagierende Zug zu Tage, wie in seiner Dirigententhätigkeit. Alles Neuernde, das Verlangen nach einem anderen Fortschritt, als im Geltendmachen und Festhalten der eigenen Individualität bedingt ist und erreicht werden kann, war und blieb ihm fremd. Die ihm vorliegenden

klassischen Formen, die er bei Tag und bei Nacht studierte und bewunderte, entsprachen so vollkommen seinen Vorstellungen von den Forderungen des Kunstideals, dass er den Weg über sie hinaus nur für eine Verirrung, einen Weg zum Verderben halten konnte. Dementsprechend ist auch jede kleinste wie jede grösste Form bei ihm so klar, dass sie jeder halbwegs Musikalische beim ersten Anhören versteht. Dabei vermied er, durch einen Anflug der in der Zeit liegenden Romantik dem Zarten nicht fremd, doch jede schwächliche Sentimentalität; der Kontrapunkt, der strenge, eiserne Kontrapunkt, mit dessen vollkommener, klassischer Handhabung er, dank der Unterweisung bei Abt Stadler und Simon Sechter in Wien, wohl vor einem Joh. Jos. Fux bestanden hätte, war der sanctus fignifer Michael, der ihn vor Krankheit bewahrte. So ist es denn ein nicht zu verachtender Charakterismus von Lachners Musik — einer ganzen Literatur an sich —, dass sie durchaus gesund ist. Zwei Schwächen, die er zum Teil mit seinem Freunde Schubert gemein hat und die ihm auch manchmal den Erfolg schmälerten, sollen der Gerechtigkeit halber nicht verschwiegen werden: erstens, die übergrosse Länge und zu häufige Wiederholung mitunter ein und desselben Gedankens, ohne die namentlich die hauptsächlichsten von seinen Symphonieen sich gewiss länger in den Konzertrepertoiren gehalten hätten; zweitens, eine gewisse Ungleichwertigkeit der Erfindung, die sich nicht selten in ein und demselben Werk bemerkbar macht, wie sie die volle Ebenbürtigkeit der Werke unter sich ausschliesst. Besonders bemerkenswert ist es, wie sich Lachner, der erklärte Beethoven-Enthusiast, in seiner ganzen Kammer- und symphonischen Musik von der Beethovenschen Sphäre möglichst fern hält, um sich dagegen desto mehr, mitunter deutlich erkennbar, von dessen Vorgängern Mozart und Haydn beeinflussen zu lassen.

Seine Erfolge auf dem symphonischen Gebiet waren anfänglich gross und unbestritten, doch nicht besonders nachhaltig. Ein Grund dafür mag darin gelegen haben, dass er sich gerade in der ruhigen Plastik, wozu ihm die Altmeister die Muster boten, allzu behaglich erging, und dass er nicht selten in eine Breite der Auslegung ausschweifte, zu welcher der Wert der Themata die notwendige Veranlassung nicht gab und wodurch leicht ein gewisses Gefühl der Monotonie entstehen konnte. Zur Beurteilung seiner massenhaften Kammermusik ist es mehr als in den anderen Gebieten der Komposition, die er bebaut, vom Übel, dass sie, vorzüglich infolge seiner grossen Bescheidenheit, viel zu wenig bekannt geworden ist. Die Popularisierung der Meister vor ihm war ihm die weit grössere Sorge und beschäftigte ihn so sehr, dass er zur Vorführung seiner eigenen Werke weder Zeit noch Raum in den von ihm geleiteten Konzerten fand. Ebenso ging es den übrigen, damals in München höchst ver-

einzelten Konzertunternehmungen. Man kann sagen, Lachners Kammermusik ist durch diejenige der Klassiker und gleichzeitigen Epigonen untergegangen, was in der That als historisches Unrecht zu bezeichnen ist. Ein einziges Streichquartett, das die Benno Waltersche Quartettvereinigung 1890 kurz nach seinem Tode vorführte, überzeugte mich, dass er auf diesem intimsten Gebiet der Musik durch feine Erfindung und geistreiche thematische Arbeit, wenn nicht Schubert, doch Louis Spohr mindestens an die Seite zu stellen ist. Lachners Quartetten und Quintetten, überhaupt seiner Kammermusik etwas nachzuspüren, wäre für unsere gegenwärtigen Konzertvereinigungen eine recht dankbare Aufgabe; es würde da ohne Zweifel manches Pikante, manches Wertvolle zu Tage gefördert werden. Das grösste Glück hatte der Meister im vorgerückten Alter mit seinen Suiten. Diese neue von Lachner kreierte Kunstform, die moderne Orchestersuite (wie wir sie füglich nennen können), die man so vielfach schlechthin als ein Eingeständnis, dass man in der Symphonie nach Beethoven kein Heil zu finden glaube, aufzufassen geneigt war, verdankt indes ihre Entstehung einfach der Anregung, die Lachner in der gedrungenen zweiteiligen Form der alten Suitensätze von Händel und Bach gefunden hat, wie ihm denn auch sorgfältige Vorführungen von Geigensuiten Bachs in möglichst grosser Besetzung einen besonderen Reiz boten. War doch die unverhüllte Plastik dieser Schreibweise seinem Naturell vor allem sympathisch, und ist es nicht zu verwundern, dass nach glücklicher Auffindung dieses neuen Feldes — abgesehen von dem reichen Ertrag, den dessen erste Bebauung abwarf — Lachners Erfindung nach längerer Ermüdung einen neuen Aufschwung nahm. Hieraus erklärt es sich von selbst, dass er an eine Rückkehr zur Symphonie (er hatte auch seine achte, die grosse in G-moll, schon geschrieben und wagte sich aus naheliegenden Gründen nicht an eine „neunte"!) nicht denken konnte. Auch ist es wahrscheinlich, dass er ebenso durch die epigonenhaften Erfolge seiner Kollegen Mendelssohn, Schumann, Gade, Volkmann etc., die ja auf symphonischem Gebiet die Höhe des Beethovenschen Parnasses ebensowenig wie er erreichten, — wie gerade durch den viel grösseren Erfolg seiner Suiten an allen massgebenden Plätzen (Wien, Leipzig, Köln, München u. s. w.) endlich wirklich zu jener Überzeugung gelangte, dass die Symphonie — das Zeitliche gesegnet habe. Mit dem Erfolg der Lachnerschen Suite, der selbstverständlich nicht auf deren Form, sondern auf dem in Melodik und Harmonik neuen, zum Teil (echt Lachnerisch) romantischen Inhalt beruht, dürfen wir und die Musikgeschichte zufrieden sein. Der Anklang, den sie bei Fachgenossen fand, ist durch sofortige Nachahmung bez. Weiterbildung von Seite einer Reihe namhafter jüngerer Komponisten, wie Esser, J. Grimm,

Niels Gade, Rob. Volkmann (Serenaden für Streichinstrumente), Rob. Fuchs (desgleichen), Edward Grieg („Aus Holbergs Zeit", Suite im alten Stile) und anderer bestätigt. Dass aber Lachner in dieser Form als ein anderer erschiene, dass er seiner individuellen Erfindungs- und Ausdrucksweise einen altertümelnden Zwang angethan hätte, muss vollständig verneint werden; ja, indem er sich mit vollem Behagen in der Kontrapunktik der Zeit, die diese Formen zeitigte, erging, war er erst recht in seinem eigenen Element, erst recht derselbe, als den wir ihn schon lange vorher kannten. Es gelang ihm dabei — dies ist der stärkste Beweis der Homogenität des Kontrapunkts mit Lachners Natur — die friedliche und wohlthuende Wechselwirkung von Kontrapunktik und Romantik.

Ein ganz ausgezeichneter Meister ist Lachner auch auf dem Gebiet der Vokalmusik. Auf diesem giebt es wohl keine Spezialität, von der Kirchenmusik an, der Kantate und der Oper bis zum einfachsten Liede und Liedchen, in der er nicht zu Lebzeiten nachhaltige Erfolge gehabt und uns einen Schatz leicht eingänglicher und doch edler Melodik hinterlassen hätte. Unter seinen Kirchenkompositionen mit Orchester ragt sein Requiem in f-moll als ein Werk von monumentaler Bedeutung hervor; hier erhebt sich sein Genius fast bis zu Mozarts leuchtender Sphäre. Als ein für die Stadt München nicht uncharakteristisches Kuriosum mag erwähnt werden, dass der Meister, als er dieses im Jahre 1856 komponierte Werk bald darauf in einem eigenen Konzert aufführte, 400 Gulden darauf zahlen musste, — der accreditierte und gefeierte Komponist und Dirigent Lachner! Von seinen übrigen Kirchenwerken mit Orchester: drei grossen solennen Messen, diversen Gradualien und Offertorien etc. hat er selbst, wenn nicht (Ende der 20er Jahre) in Wien, wohl keinen Ton gehört. Die Münchener Michaelskirche, die neben alter vokaler auch instrumentierte Musik anständig aufführt, ist über Bedarf durch Mozart, die beiden Haydn und Abt Vogler, auch Caspar Ett versehen, und die Aller Heiligen-Kirche, an der Lachner als einer der drei Hofkapellmeister fungierte, ist viel zu klein, als dass ein Orchester darin zu ertragen wäre. Dagegen ist die klare Akustik in diesem anheimelnden von König Ludwig I. erbauten und mit den bekannten Fresken von Peter Hess ausgestatteten Gotteshause eine der Vokalmusik so günstige, dass man sich über die Masse der vielen Tonstücke dieses Genres, zu denen der Meister sicher durch sie angeregt wurde, nicht verwundern kann. Hier war er durch sein Amt auf das Studium der Meister des kanonischen Satzes (von Bernabei bis Palestrina, Orlando etc.) um so mehr angewiesen, als seine Kollegen Hartmann Stuntz und namentlich Caspar Aiblinger, welch letzterer die Münchener Damenwelt mit Süssigkeit rührte, nur ihre eigenen Schöpfungen in den Vordergrund drängten; und dieses Studium war es wohl auch, das den echt

kirchlichen Geist in ihm weckte, wovon neben seinen Vokalmessen und anderem ganz besonders sein weihevolles „Popule meus" (1856) Zeugnis giebt. Auch in dieser Kunstgattung liess es Lachner zu einer direkten Nachahmung der alten Muster nicht kommen. Von den glareanischen Tonarten sich fern haltend und in Dur und Moll schreibend lässt er auch nach der formalen Seite, etwa durch die ältere Motette, eine Beeinflussung nicht erkennen. Der Stil ist durchaus modern, durchaus Lachnerisch, wie seine ganze weltliche Vokalmusik.

Hier sind es im ganzen die mehrstimmigen Werke, die vor dem vom Klavier begleiteten Kunstliede den Vorzug verdienen, mit dem ihn der denkbar gefährlichste Konkurrent, sein Freund Schubert, nicht nur überflügelt, sondern in den Schatten stellt. Dagegen rückt er diesem unter anderem mit seinen reizenden Frauenterzetten mit Klavier ebenbürtig an die Seite. Auch im vierstimmigen Männergesang darf er sich mit den besten Meistern dieser Gattung: Weber, Stuntz, Marschner, Mendelssohn messen, insbesondere teilt er mit Schubert das Verdienst, diese von fachmännischer Seite etwas über die Achsel angesehene Kunstform durch Mitwirkung des Orchesters in eine vornehmere, konzertmässige Sphäre gehoben zu haben. Vorzügliche Beispiele dafür sind ausser seinem frühzeitig komponierten Chor (mit Blechmusik) „Kriegers Gebet", der stets erhebend wirkte, die zu deutschen Sängerfesten geschriebenen, ausserordentlich populär gewordenen Meisterschöpfungen „Sturmesmythe" und „Macte senex imperator". Beide hatten, erstere beim ersten Sängerfest in Nürnberg 1861, letztere beim dritten in München 1872, beispiellosen Erfolg und steigerten den Enthusiasmus für Lachner in Sängerkreisen zu einem nicht mehr zu übersteigenden Höhepunkt. Als gelegentlich des ersten Sängerfestes die Porträte der sämtlichen dabei beteiligten Komponisten auf einem Festbogen ausgegeben wurden, äusserte sich der stets bedachte Konservator Julius Maier zu seinem Schüler Joseph Rheinberger: „Da ist doch unter lauter Schädeln Lachner der einzige Kopf."

Als Opernkomponist trug Lachner das allen Komponisten, insbesondere den deutschen (ausser Lortzing und Wagner) gemeinsame Los der Abhängigkeit vom Librettisten, dessen Können oder Nichtkönnen in der Regel über den Erfolg im voraus entscheidet. Von den vier Opern, die er schrieb, erfreute sich eines grossen und nachhaltigen Erfolges, wie allbekannt, „Catharina Cornaro", deren Première am 12. Dezember 1841 Stürme von Beifall entfesselte. Die Mitwirkenden waren: Bayer (Lusignan), Krause (Andrea Cornaro), Onofrio (Pallegrini), Hetznacker (Catharina),*) Diez

*) Geschrieben war die Rolle für die berühmte Therese Mink, die ungarische Nachtigall, die aber 1839 wegen Finanzdifferenzen einen Urlaub in Pest benutzte, um von dort nicht mehr zurückzufliegen.

(Marco Vernero), Lenz und Sigl (Banditen). Hofrat v. Küstner hatte in der ihm nicht zu verübelnden Überzeugung, dass die deutschen Dichter nur unbrauchbare Texte schreiben, im Jahre 1839 in Paris das Libretto von Herrn St.-Georges um den respektablen Preis von 2000 Fr. erstanden. Er fand es vortrefflich und liess es durch einen Herrn A. Büssel unter Zuziehung des Komponisten übersetzen und für diesen passend herrichten. Das Buch hat eine grosse äussere Wirksamkeit, unterstützt durch Lachners zum Teil treffliche, zum Teil grossartige Musik, Dezennien lang bewährt, doch ist es innerlich nicht so bedeutend, wie Herr v. Küstner als „vernünftiger Theaterdirektor" es finden konnte. Was zunächst die dramatische Frage angeht, so beruht vor allem die Existenzmöglichkeit der Oper auf einem Zufall. Vor Beginn derselben muss der König Lusignan dem von Banditen nächtlich überfallenen Marco das Leben gerettet haben, damit dieser, von Katharina scheinbar verrathen, ihn beim Kirchengang an der Seite der zugesprochenen Braut nicht, wie es seine Absicht ist, erdolchen kann. Würde dieses Attentat ausgeführt, so wäre der Plan der Republik zu Ende; dieser ist, durch Vergiftung des Königs sein durch die Patriziertochter erheiratetes Land zu gewinnen. Von einer inneren, auf das Wollen und Handeln der Hauptpersonen gebauten Tragik ist also keine Rede; die Republik steht hinter den Koulissen und die Personen sind ihre Puppen. Was die formelle Gestaltung betrifft, so schliesst sich diese der damals mit so riesigem Erfolg aufgetauchten Schablone der grossen Pariser Pomp- und Effektoper, die man naiv die „historische" nannte, mit allen ihren zum Teil naturwidrigen Convenienzen an. Eine der schlimmsten ist, dass, um möglichst viele einheitliche Musikstücke, vorwiegend Ensemblesätze, zu gewinnen, Personen von verschiedenem Charakter bei direkt widersprechender Willensäusserung gleichgereimte Verse zum Zusammensingen zugeteilt werden, die immer, nachdem man inzwischen eine verhältnismässige Zeit dem Fortgang der Handlung gehuldigt, periodisch, als Konklusa refrainartig wiederkehren, wobei nie eine Wahrheit herauskommen, der Komponist aber durch Steigerungen brillieren kann. Zwei solcher innerlich unwahren Nummern sind besonders das Duett zwischen Andrea Cornaro und Inofrio (Boten der Republik) im ersten, und das Terzett zwischen Marco und den beiden Banditen im dritten Akt. In der ersten werden direkt widersprechende Gedanken und Empfindungen homophon auf die gleiche Melodie und im gleichen Rhythmus gesungen; in der zweiten wird die ästhetische Wahrheit ignoriert, dass es durchaus nicht gleich ist, wenn ein Gentleman und zwei gemeine Mordbuben das Gleiche (einzig mit veränderter Konjugation) sagen und singen. Aber gerade diese Skrupellosigkeit, die ein flottes, marschartiges Zusammensingen gestattete, brachte den kolossalen Erfolg beim Publikum, das die beiden Musikstücke jedesmal mit

Jubel aufnahm. Die grösste dramatische Wirkung erreichte der Dichter im zweiten Akt, wo Katharina in Gegenwart der hinter einem Vorhang verborgenen Banditen ihrem Marco zu beiderseitigem vernichtenden Schmerze sagen muss, „das ihr Herz ihn nicht mehr liebt und nach höherem Glanze strebt". In diesem Akt, dem nach dem damaligen Stand der Opernfaktur das Lob der Vollendung vom ersten bis zum letzten Takt zuzuerkennen ist, zeigt der Komponist sowohl eine imponierende musikalische Erfindung, — gleich die herrliche Arie der Katharina (nachdem sie im Gebetbuch das Billet Marcos findet) bestätigt diese — als auch eine entschieden dramatische Begabung. Waren beide hier durch die Geschicklichkeit des bühnengewandten Dichters in besonderem Grade erregt worden, so erlahmen beide auch folgerichtig im dritten Akt, in dem der Dichter das Publikum mit einer offiziellen Huldigung des Königs vor Katharina langweilt, bis, abgesehen von einem pompreichen Aufzug auf dem Markusplatz (dem nicht umsonst berühmten, cyklopenhaften Katharina Cornaro-Marsch), durch die Banditen etwas Leben in die dürftige Handlung kommt. Eigentlich beschränkt sich diese auf die Erkennungsscene zwischen Lusignan und Marco, wobei letzterer mit dem Ausruf: „Ja Marco, den er gerettet! Der ihn schont und ihn verflucht!" den Dolch wegwirft — kurz vor dem Fallen des Vorhangs. Über den letzten Akt sagt selbst der bewundernde Küstner: „Wollte man Eins an dem Stoffe tadeln, so wäre es, dass nach den an Handlung und Effekten reichen drei ersten Akten der letzte zwar eine aus dem Ganzen hervorgehende tragische Lösung erhält, aber in einem zu ruhigen Gange ausgeht, ich möchte sagen, mit dem vergifteten, sterbenden Könige leise verklingt." Aber gerade zu diesem Akt, der später durch eine Umarbeitung textlich wesentlich verbessert wurde, hat Lachner, durch die immerhin ergreifenden Vorgänge zur Entfaltung einer grösseren Innerlichkeit als bisher angeregt, seine beste Musik geschrieben. So ist gleich die erste Arie der Katharina: „Dulde, schweige, mein Herz!" ein Stück wahrer rührender Empfindung, und das folgende Duett mit dem König tief ergreifend. Hier erhebt sich die Musik stellenweise bei grösster Einfachheit zu tragischer Höhe, die geradezu an Gluck erinnert; und ein ungemein wirkungsvoller Satz ist das durch die Umarbeitung hinzugekommene grosse Quartett, in dem sich der deutsche Vollblutmusiker im Gebrauch der Effektmittel den westlichen Nachbarn Meyerbeer, Halévy, Hérold vollkommen gewachsen zeigt, ohne doch seine deutsche Art zu verleugnen. — Während dieses geschrieben wird, bereitet Herr v. Possart in München eine Aufführung des für diese Stadt so bedeutungsvollen Werkes vor, um den 100. Geburtstag des verewigten Meisters festlich zu begehen. Was ihm von seiner Wirkung der „Zahn der Zeit", id est das allgemeine Durchdringen der Wagnerschen Reform, genommen oder gelassen hat, wird sich dabei zeigen. Seinerzeit

mass sich in Klein-München die Oper an Popularität mit „Freischütz“ und „Robert der Teufel“, sie wurde zum Wahrzeichen der Stadt wie ihre Frauentürme, und noch in den 60er Jahren ward sie wieder hervorgesucht. Im Jahre 1842 schloss ein Münchener Berichterstatter der Allg. Mus.-Z. seine nicht verhimmelnde, aber gemessen anerkennende Besprechung mit den Worten: „Mit vollster Überzeugung sprechen wir es aus, mit dieser Oper ist die deutsche Schule um ein dramatisches Werk reicher geworden, das unter den ihr angehörigen zu den genialsten und gediegensten gezählt zu werden verdient.“ —

Das vollständige chronologisch geordnete Verzeichnis seiner sämtlichen Werke liegt uns, zum erstenmal veröffentlicht, in den Studien und Skizzen über zeitgenössische Tondichter von M. Charles (Max Chop) vor. Dasselbe ist von einem in München lebenden Freunde des verewigten Meisters, Herrn Oberregierungsrat Stetter mit bewunderungswürdiger Mühe und einer dieser entsprechenden Akkuratesse zusammengestellt und ist eingeteilt in: I. Werke, die mit Opuszahlen erschienen sind, deren 156, II. Werke, die ohne Opuszahlen erschienen sind, deren 46, III. Werke, die vom Komponisten an Verleger abgegeben wurden, aber noch nicht erschienen sind, deren 7, endlich IV. Unveröffentlichte Manuskripte, deren 116. Macht zusammen 325 Werke! In der letzteren, quantitativ gewiss erstaunlichen Rubrik befinden sich — leider! — die Partituren der drei grossen Opern „Die Bürgschaft“ 1827 (einem ausserordentlich produktiven Jahrgang), „Alidia“ 1838, und „Benvenuto Cellini oder der Guss des Perseus“ 1848 (daher die Beschreibung, die Herr M. Charles von ihrem musikalischen Inhalt giebt, nicht recht begreiflich, er müsste denn die Manuskripte einzusehen Gelegenheit erhalten haben!), ein 2 chöriges Miserere 1858 und zwei Werke von höchster Bedeutung, deren Veröffentlichung ernsten Bühnenleitungen willkommen sein müsste: Die Musik zu Sophokles' „König Ödipus“, die Lachner auf Bestellung des Königs Max II. geschrieben und die Rezitative zu Cherubinis „Medea“. Erstere hat bei einer Aufführung des Stückes unter Dingelstedt (1853) ihren Platz neben Mendelssohns Musik zu „Ödipus auf Kolonos“ und „Antigone“ nicht nur mit allen Ehren behauptet, sondern dürfte einen damals wohl nicht erkannten Vorzug vor jener dadurch voraus haben, dass der Komponist das Vorschlagen eines allzu erkennbaren Subjektivismus, der Mendelssohns Arbeit nicht eben vortheilhaft charakterisiert und ihn stellenweise sogar zu starken geographischen Abirrungen von Hellas nach dem Südosten führt, ebenso weise als bescheiden vermieden hat. Die Rezitative zu „Medea“, die überhaupt die Aufführung der grossartigen Oper als solcher — nach dem gedruckten Wiener Klavierauszug hiess sie merkwürdig genug „ein Singspiel von Herrn Cherubini“ — in München, Leipzig und Karlsruhe ermöglichten, sind eine stilistisch



feine, manchen hochgenialen Zug aufweisende Arbeit, mit der der Komponist seine intime Vertrautheit mit der Eigenart des heutzutage geradezu blöd unterschätzten Cherubini und der von Gluck inaugurierten pathetischen Oper bekundet.

Wie schon hervorgehoben, steht mit Lachners persönlichem Wirken als Dirigent auch sein ganzes Schaffen, das, wie Zahlen und Namen zeigen, ebenso massenhaft wie vielseitig ist, als ein durchaus konservatives in voller Übereinstimmung. Auf diesem Standpunkt mit unerschütterlicher Überzeugung stehend, kann es ihm vernünftigermassen nicht verübelt werden, wenn er einer Richtung, die ihm den Umsturz der Altäre bedeutete, vor denen er als Priester kniete, nicht fördernd entgegenkam. Das eine aber ist der jüngeren Generation ins Gedächtnis zu rufen, dass Lachner es war, der Wagner die unebenen Wege zur Erreichung seiner höchsten Ziele eben machte, indem er das Münchener Orchester bei seinem Erscheinen auf jene Höhe technischer und spiritueller Leistungsfähigkeit gebracht hatte, die dessen Vorkämpfer Hans von Bülow die stilgerechte Aufführung von „Tristan und Isolde“ vor den Augen der staunenden Welt und zu voller Zufriedenheit des Meisters ermöglichte. Auch muss erinnert und bestätigt werden, dass gerade letzterer selbst im Freundesverkehr stets nur mit der grössten Hochachtung von dem Altmeister Lachner gesprochen hat.





II.

Die Hauptaufgabe des Opernregisseurs — ich behalte diese Bezeichnung der Kürze halber bei — besteht in dem richtigen Verteilen der verschiedenen Ausdrucksmittel nach Massgabe der Partitur und in dem Regulieren dieser Ausdrucksmittel, in der Herstellung einer Harmonie aller Darstellungsfaktoren, damit das Kunstwerk in dieser harmonischen Ein- und Abgestimmtheit verhältnismässig leicht vom Geniessenden aufgenommen und verarbeitet werden kann. Der Leiter der Vorstellung hat also im Musikdrama die Synthese der Darstellungsfaktoren straffer noch und unerbittlicher durchzuführen als im recitierten Schauspiel. Mehr noch wie dort ist er hier eigentlicher Nachdichter, Nachschöpfer — oder er sollte es doch sein. Und nur ein grosser Künstler mit umfassendem Blick und schlagendem Instinkt für das Opernhaft-Bühnenmässige vermag die Partitur aus ihrem starren Schlaf im Theaterarchiv zum scenischen Leben zu erwecken. Er gleicht dem Feldherrn, der seine Truppen verteilt, der die einzelnen bald hier bald dort, und zwar strategisch ganz nach Massgabe der Waffengattung und ihrer eigenartigen Bestimmung eingreifen lässt.

Die Thätigkeit des Opernregisseurs ist aber nicht nur innerlich komplizierter, sondern auch äusserlich umfassender als die des Kollegen vom reinen Wortdrama: sowohl was die eigentliche Regie als auch was die eigentliche Inscenierung betrifft. Dadurch, dass die Studien des Operndarstellers zur Erzielung einer völligen Gemeinschaft zwischen dem eigenen Thun und dem Thun seiner Mitdarsteller, den Veränderungen des Dekorations-Apparates und vornehmlich der Tonsprache des Orchesters, mehr auf die Bühne verlegt werden als die des Schauspielers, der mehr auf gesonderte Vorbereitung zu Hause angewiesen bleibt — und dadurch, dass die scenischen Anforderungen für die Oper meist unvergleichlich grösser sind als die des absoluten Schauspiels, macht das Musikdrama weitaus mehr Bühnenproben erforderlich als das gesprochene Drama. Dass sich demzufolge an den Kunstinstituten, die beide Gattungen neben einander pflegen, dann wieder das Schauspiel durch die Ansprüche der Oper mehr als auch ihm frommt von der Benutzung der Scene zu an-

gemessenen Gesamtproben ausgeschlossen sieht, soll aber bei dieser Gelegenheit auch nicht unerwähnt bleiben.

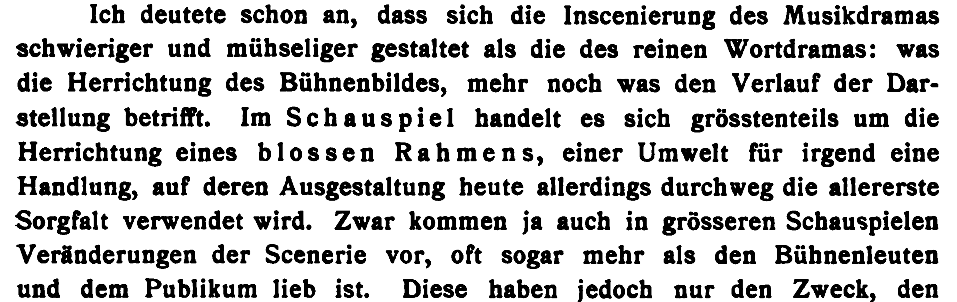
Die künstlerische Absicht wird nun vom Leiter einer Opernaufführung nicht auf die Weise am besten erreicht, dass er möglichst umfassende reiche Mittel, sondern dass er die Mittel, nur die Mittel heranzieht, die von der dichterischen Intention und ihren Vorschriften für die Art, Form und Intensität des Ausdrucks beansprucht werden. Diese hat er dann allerdings auch erschöpfend, das heisst mit Heranziehung und Ausnutzung ihrer ganzen Darstellungsfähigkeit anzuwenden. Ferner sollte der Opernregisseur möglichst allen Gattungen des musikalischen Schauspiels seine ganze Kunstliebe und seinen ganzen Kunsteifer gleichmässig widmen und in diesem Sinne besonders auf die Mitwirkenden bestimmenden Einfluss üben. Selbst die der reinen Unterhaltung gewidmeten Stücke, die in unserer Zeit wohl mehr als jemals ihre Daseinsberechtigung haben, sind von Leitern und Darstellern mit der gleichen Sorgfalt zu behandeln, wie die Erzeugnisse der Klassizität und der bleibenden modernen musikdramatischen Literatur. Nur wenn wir die gewiss auch in diesen Sachen vorhandenen künstlerischen Momente bedeutsam herausheben, wenn wir die selbstlose Sorgfalt und strenge Methodik von der gediegenen Kunstübung auch mit auf die leichtere Muse hinübernehmen — erst dann schlagen wir für das Durchschnittspublikum mit der Zeit die Brücke zum wahren Kunstwerk, bereiten wir die Möglichkeit des reinen Kunstgeniessens allmählich vor und bringen so den heruntergekommenen Geschmack der grossen Masse auf einen höheren Pegelstand wie bisher. Denn die Veredelung des Kunstverständnisses, die Hebung des ästhetischen Bildungs-Niveaus ist doch auch ein Nebenzweck der Schaubühne. In diesem Sinne, aber auch nur in diesem Sinne soll das Schillersche Wort von der „moralischen Anstalt" bestehen und bestehen bleiben. Schon die blosse Korrektheit und sichere Selbstverständlichkeit, schon das Gefühl, hier wird zwar wenig, aber das Wenige gut geboten, vermag es, auch im anspruchsvolleren Hörer eine gewisse Befriedigung hervorzurufen. Die mehr oder weniger grosse Nichtigkeit liegt schon im Kunstwerk selbst, sie braucht nicht noch ausdrücklich von der Leitung und Darstellung durch mangelhaftes Durchbilden der Bühnenerscheinung betont zu werden. Das bleibt nachher Sache des einzelnen Kunstfreundes und Aufgabe der Kritik, die sich daher ja stets bemüht oder doch bemühen sollte, in der Beurteilung des Ganzen zwischen Stück und Darstellung streng zu unterscheiden. Und dann darf man schliesslich doch auch nicht übersehen, dass es selbst auf diesem Gebiet kleine Perlen giebt. Ich kann mir beispielsweise eine „Fledermaus"-Inscenierung denken — genossen habe ich bei den Dutzend Aufführungen, die ich erlebte, allerdings noch keine — die einen ungetrübten ästhetischen Genuss bietet.

Leider aber steht es nicht nur hier, sondern ganz allgemein mit der Achtung vor dem Kunstwerk als solchem bei Regisseuren, Kapellmeistern und Darstellern nichts weniger als zum besten. Besonders den „Sängern" gegenüber sollten die Leiter endlich einmal mit ihrer gleichgültigen Nachgiebigkeit brechen. Denn diese sind trotz der Begeisterung der heranwachsenden Mädchenschuljugend doch wohl nicht die Hauptsache, sondern allein und immer wieder allein das Kunstwerk. Deshalb sollte man auch nicht gleich streichen und transponieren, weil dies oder jenes dem Sänger im Original nicht recht passt, nicht nach Gutdünken der effekthaschenden Virtuosen accelerieren und retardieren, nicht beliebig Fermaten auf- und Luftpausen einsetzen — deshalb sollte man nicht den Ablauf der Kadenz mit allen gesanglichen und darstellerischen Unarten, mit dem applaussüchtigen, nach Dauer und Intensität gleich übertriebenen Schlusston und dem aufdringlichen, allen Gesetzen der dramatischen Kunst ins Gesicht schlagenden Ansingen des leider allzu nachsichtigen Publikums ganz dem launischen Willen des Darstellers überlassen. Die selbstverständliche Folge dieser unseligen Gepflogenheiten ist das schreckliche laisser faire, laisser aller: dies kunstfremde Bühnen-Manchestertum, an dem unsere Opernbühne krankt. Man hat keine Empfindung für die Bedingungen des künstlerischen Kausalitätsgesetzes. Das Publikum nicht und die Darsteller nicht. Vor allen anderen pflegen die sogenannten ersten Kräfte aus der Höhe ihrer Bezüge das Recht zu entnehmen, sich über alle Gebühr vorzudrängen und den organischen Zusammenhang des Kunstwerks frivol zu zerschlagen. Das ergiebt dann den Primadonnen-Dünkel und Primadonnen-Kult, der für den vernünftigen Teil der kunstfreudigen Menschheit so ekelhafte Blüten treibt.

Überhaupt sind Streichungen bei wirklich geschlossenen Kunstwerken, also vor allen bei den deutschen Musikdramen Wagners und seiner Schule, im allgemeinen ästhetisch nicht zulässig. Ihre organisch sich entwickelnden Handlungen vertragen keine Amputation, ohne dass die ganze übrige Körperlichkeit in Mitleidenschaft gezogen wird. Hier bleibt es natürlich ein grosser Unterschied, ob ein Richard Wagner in meisterhaft decenter, stilbeherrschender und auf das Subtilste nachempfindender Weise Glucks herrliche „Jphigenie" für die moderne Bühne herrichtet, oder ob ein beliebiger Kapellmeister ohne jede Scheu vor dem heiligen Kunstwerk kraft seines Amtes darauf losstreicht und Änderungen vornimmt, um uns so womöglich gar unseren Weber zu verschlimmbessern. Muss schon einmal bei langdauernden Stücken aus äusseren Gründen gestrichen werden, weil vor sieben Uhr abends die Tagesarbeit für die meisten Menschen nicht beendet ist und die letzte Strassenbahn später nicht wartet, das Publikum einem also teilweise gegen halb elf schon aus dem Theater

läuft, so sollte der Regisseur immerhin mit der denkbar grössten Peinlichkeit und Sachkenntnis verfahren.

Eher, so kann man dagegen häufig hören, darf man aber gewiss bei sogenannten „grossen Opern" und bei den Italienern streichen. Doch auch das kann ohne weiteres nicht zugegeben werden. Zwar haben wir es hier nur mit absolut sinnlichen Reizmitteln, mit dem Effekt, mit der Form ohne Inhalt, dem Ausdruck ohne Absicht zu thun. Die einzelnen Teile sind aber gleichsam mechanisch ziemlich eng mit einander verbunden und bieten so eine Art von äusserem Verlauf einer sogenannten Handlung oder besser einer Kette von Geschehnissen. Da man nun den eigentlichen Zweck dieser „grossen Oper", die „Schaustellung prunkender Ausdrucksmittel", wie ihn das berühmte Pariser Kunstinstitut in grösster Vollendung erfüllt, mit den Mitteln unserer Provinzbühnen nicht im allergeringsten leisten kann, so darf man als Ersatz dafür doch wenigstens den äusseren Ablauf der Thatsachen nicht unterbrechen und die Intrigue des Ganzen im Dunkeln lassen. Bei den zusammengestrichenen Provinzaufführungen dieser „Repertoirestücke" ist es aber meist absolut unmöglich, den Hergang der Thatsachen, wenn auch nur mit leidlicher äusserer Begründung zu erkennen. Hinzu kommt noch die schlechte Aussprache der Darsteller und die miserable Übersetzung, die sehr oft grobe Fehler aufweist, fast immer sich nur höchst gewaltsam den Notenwerten anpasst und eigentlich stets dilettantisch ist. Von einer Meyerbeer- oder Verdioper versteht man daher in der Regel garnichts. Und da der Sänger übrigens sehr oft ebenso wenig von dem Sinn seines Textes profitiert, so kann natürlich auch von einem angemessenen Spiel keine Rede sein. Was bleibt also? Die Stretta des Tenors und die Bravourarie der Primadonna als reine Gesangsnummern im Phantasie-Kostüm! Wie gar bescheiden ist doch unser Opern-Publikum . . .



Ich deutete schon an, dass sich die Inscenierung des Musikdramas schwieriger und mühseliger gestaltet als die des reinen Wortdramas: was die Herrichtung des Bühnenbildes, mehr noch was den Verlauf der Darstellung betrifft. Im Schauspiel handelt es sich grösstenteils um die Herrichtung eines blossen Rahmens, einer Umwelt für irgend eine Handlung, auf deren Ausgestaltung heute allerdings durchweg die allererste Sorgfalt verwendet wird. Zwar kommen ja auch in grösseren Schauspielen Veränderungen der Scenerie vor, oft sogar mehr als den Bühnenleuten und dem Publikum lieb ist. Diese haben jedoch nur den Zweck, den Rahmen auszuwechseln, das äussere Milieu auszutauschen. Und im modernen Schauspiel finden wir ja sogar meist immer Stabilität der

Dekoration. Höchstens dass einmal der Abend hereindämmert und die Lampe in Funktion tritt, was meistens dazu noch sehr ungeschickt durch die Bühnen-Beleuchtung unterstützt wird. In diesem ein für allemal festgelegten Rahmen spielt sich dann unter den Darstellern die Handlung nach psychologisch-folgerichtigen Bedingungen ab. Anders im Musikdrama. Hier werden die Dekorationen durch die Variabilität ihrer Erscheinungsformen mittels der Beleuchtung und der scenischen Verwandlungs-Vorgänge an sich viel mehr zu einem eigentlichen Ausdrucksmittel.

Man hat nun in der letzten Zeit mehrfach die Forderung erhoben, von der heute beliebten realistischen Art der Bühnen-Ausgestaltung, die bekanntlich auf reine Täuschung hinausläuft, abzugehen und sich einer mehr stilisierten, das Ornamentale und Koloristische stärker betonenden Dekorations-Art zuzuwenden. Man lese zu dieser interessanten Frage den Aufsatz von Professor Peter Behrens (Darmstadt) in der „Deutschen Kunst und Dekoration" (Mai 1900) und das geistvolle viel zu wenig bekannte Buch „Die Musik und die Inscenierung" von Adolphe Appia (F. Bruckmann, München) nach. Was hier aufgezeichnet steht, sind gewiss sehr bedeutungsvolle Vorschläge, die zweifellos noch einmal aufgegriffen werden. Wir wollen und können aber diese erst in bemerkenswerten Ansätzen und ohne vorläufige Aussicht auf Verwirklichung aufgestellten Anschauungen unserer Diskussion nicht zu Grunde legen. Ebenso fällt eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Dingen nicht in den Bereich des Themas. Unsere Abhandlung stützt sich einzig und allein auf das heute noch allgemein gültige Prinzip eines wahrhaftigen Bühnenbildes, einer Scheinwirklichkeit, die in allen Fällen mit den Mitteln künstlerischer Darstellung aufzurichten ist.

Was nun zunächst die dekorative Inszene betrifft, so giebt es gerade hier für unsere Opernvorstellungen trotz des vielfach entfalteten Glanzes noch sehr viel grundsätzlich zu bessern. Wir haben durchweg recht gute Orchester, wir haben auch eine Menge tüchtiger, wenigstens trefflich beanlagter Darsteller. Wir haben aber immer noch nicht genügend leistungsfähige technische Bühnenleute und noch so gut wie gar keine Beleuchtungskünstler. Sowohl die Art und Veränderungsfähigkeit der Lichtgebung an sich, als auch das Funktionieren der Apparate reicht nicht einmal für bescheidene Ansprüche hin. Die unbewegliche Kälte, die auch die besten Bühnenbilder immer noch ausstrahlen und die in schreiendem Misston zu der flüssigen, sich stets verändernden Musik stehen, ist aber nicht anders zu überwinden als durch eine feinsinnige Ausnutzung der gestaltenden Kraft des Lichtes, die alles Beschienene fest umgreift und belebt. Die Beleuchtung lässt sich eben als gestaltendes Prinzip

gegen heute noch ganz unvergleichlich steigern. Das liegt nur am Willen unserer Bühnenleute. Denn die Möglichkeit, d. h. die nötigen Apparate sind längst da und anderweitig im Betrieb. Was Bayreuth hier leistet, macht selbst die gesteigertsten Ansprüche fast wunschlos. Ganz widersinnig ist zunächst, wie schon oft bemerkt, die noch allgemein gebräuchliche unnatürliche und kunstwidrige Rampenbeleuchtung — wenigstens in der gegenwärtigen Handhabung, wo man wahre Lichtfluten gegen die Darsteller und die vorderen Dekorationen zu werfen pflegt. Vor kurzem brachte die Zeitschrift „Bühne und Welt" zu dieser Frage die Notiz, dass ein technischer Beamter des Deutschen Theaters eine neue Proszeniumeinrichtung zum Patentschutz angemeldet habe, die mit ihrer nicht zu starken Rundung in den Zuschauerraum hineinreichen und einen baldachinartigen Überbau erhalten soll. Der Erfinder bringt auf diese Weise das Rampenlicht hinter den Vorhang und verhindert damit das hässliche Einstellen der Beleuchtung zu Beginn des Aktes. Gewiss ist ja die Lichtbestrahlung der unteren Vorhangpartieen nach dem letzten Glockenzeichen sehr unangenehm und gemahnt den erwartungsvoll andächtig Lauschenden immer wieder ans „Theater". Doch lässt sich diese Unzuträglichkeit wohl schon dadurch erheblich mildern, dass man den Beleuchtungshebel erst in dem Augenblick anzieht, wo die Gardine auseinander geht. Und wenn man weiter gar für den Gardinenstoff eine möglichst indifferente Farbe nimmt, so wird das geschickt angesetzte Auftreten der Rampenbeleuchtung nur wenig stören. In Bayreuth ist mir wenigstens nichts derartiges aufgestossen. Hier hat man offenbar Vorhang und Rampe einheitlich reguliert. Viel fataler dürfte aber der neue Vorbau selbst wirken, der die Grenze zwischen Scheinwelt und Realität nicht scharf genug hervortreten liesse. Einen praktischen Zweck, der uns veranlassen könnte, die Rundung mit in den Kauf zu nehmen, hätte diese ganze Neukonstruktion des Prosceniums meiner Ansicht nach nur dann, wenn man dadurch das Rampenlicht überhaupt entbehrlich machen könnte, indem jetzt eine am oberen Rande der Ausbucht angebrachte Beleuchtung als von vorne kommend genügen würde. Denn nicht die gewiss auch illusionsstörende Thatsache, dass das Rampenlicht vor dem Aufgehen des Vorhangs seine untere Fläche grell bescheint, ist hier das Wesentliche, sondern dass diese unangenehm aufdringliche Lichtgebung von vorne die ganze Aufführungszeit hindurch wirksam bleibt. Das heute übliche Rampenlicht hat nur Sinn und Zweck für einzelne bestimmte Beleuchtungseffekte, wie beispielsweise für die szenisch sehr schwierige Darstellung vom Altwerden der Götter im Rheingold oder für das Schaffen des fahlen Beleuchtungs-Untergrundes zum Fackelschein bei Siegfrieds Totenfeier im letzten Götterdämmerungsakt. Vielleicht wäre aber ein schwaches, vermittelndes, ausgleichendes Licht

von der Rampe her auch für jede Bühnen-Aufführung doch ganz angebracht. Man denke nur an die feine Wirkung des matten Lichtscheins aus dem Bayreuther „mystischen Abgrund“, den der Meister seiner Zeit absichtlich als Übergang zum stockdunklen Zuschauerraum bestehen liess.

Auf unseren Theatern kennen wir nur deshalb nichts von der gestaltenden Thätigkeit der Beleuchtung, weil es hier eigentlich gar nichts zu gestalten giebt. Das meiste hat man auf senkrechte Flächen gemalt oder doch unmittelbar vor diesen Flächen angebracht. Der Lichteffekt auf Coulissen und Prospekte ist aber ein ganz anderer als der auf Körper, auf Darsteller und plastische Bühnenteile. Die Malereien dieser Schnitte wollen und können durch die Lichtgebung nur e r h e l l t, nur sichtbar gemacht, die verschiedenen Gegenstände aber niemals g e s t a l t e t werden. Wirklich zu gestalten, den Sachen ihren vollen Ausdruck zu verleihen, also die verschiedenen Flächen eines Gegenstandes verschieden intensiv zu schattieren und den Gegenstand selbst auf das Niveau oder auf hinter ihm liegende Gegenstände zu projizieren (Schlagschatten), kurz das einzelne Stück im Raume kräftig und deutlich zu umgrenzen: dies vermag das Licht nur an Körpern zu leisten. So ist man denn gezwungen, gestaltende Lichteffekte, d. h. die Schlagschatten in der Malerei selbst zu markieren, was gewiss niemals in der Natürlichkeit und mit der Wirkung geschehen kann, als wenn das auffallende Licht die Belebung vornimmt. Eine besonders ungünstige Wirkung ergiebt sich nun jedesmal natürlich dort, wo beide Arten dekorativer Elemente, wo bemalte Flächen und körperliche Gegenstände dem Lichte wahllos durcheinander dargeboten werden, wie es auf unseren Theatern überall Brauch ist. Dieser Zwittererscheinung kann man nur dadurch abhelfen, dass man auf der Bühne die Plastik durchaus bevorzugt, dass man möglichst nur körperliche Versatzstücke verwendet, also auch die Coulissen plastisch umkleidet und ausbaut. Als hinteren Abschluss mag dann nach wie vor eine geschickt gefertigte Malerei mit markierten Lichteffekten dienen, wenn schliesslich auch hier eine mehr plastische Auflösung des gesamten Prospektes anzustreben wäre.

Eine der wesentlichsten Aufgaben der bühnenmässigen Beleuchtung besteht nun wohl darin, eine a n g e m e s s e n e B e w e g l i c h k e i t der S c e n e r i e herzustellen, ihr das nötige Leben zu verleihen. Diese Veränderungsfähigkeit des Bühnenbildes hat der Regisseur besonders deshalb anzustreben, um kein allzu starkes Missverhältnis zwischen den beweglichen Darstellern und der leblosen Dekoration aufkommen zu lassen. Wie sich der wirkende Mensch niemals in völliger Ruhe befindet, so bleibt auch die Natur in keinem Augenblick ohne Veränderung. Doch wäre es sicherlich grundfalsch, diese Ruhelosigkeit der Natur ohne weiteres auf die Bühne zu übertragen. Wir erwarten ja auch vom Darsteller nichts weniger als

die körperlichen Ausdrucksformen des Alltagsmenschen. Die naturalistische Inscenierungsweise ist der Todfeind des Musikdramas, dieser so absolut idealistischen Kunstbethätigung. Der technische Bühnenkünstler muss also die Veränderungen seines scenischen Bildes genau so stilisieren, wie der Sänger seine Gesten und Mienen stilisiert. Er darf ferner nur da mittels des Beleuchtungshebels oder seiner anderen Maschinerieen eine Variation des gegebenen Rahmens vornehmen, wo etwas ganz Bestimmtes, Eigenartiges ausgedrückt werden soll, wo das Gesamtkunstwerk gerade die Mitwirkung des dekorativen Darstellungsfaktors als einziges, vornehmstes oder auch nur unterstützendes Element fordert. Und dies geschieht gerade im deutschen Musikdrama häufiger, viel häufiger, als man bei unseren gewöhnlichen Aufführungen gewahren kann, die uns fast ausschliesslich die ganz groben scenischen Veränderungen, und auch sie nur wieder in roher Ausführungsmanier, zu liefern pflegen. Diesem differenzierteren Kunstschaffen des Bühnentechnikers müsste denn auch mehr wie bisher die Wirklichkeit zu Grunde gelegt werden. Hier lasse man sich das so oft missverstandene Wort Lessings gesagt sein: „Kunst und Natur sei eines nur".

Ferner darf die Scenerie des Musikdramas, die allein und ganz durch den poetisch-musikalischen Text festgelegt wird, nichts Überflüssiges und Zufälliges aufweisen — noch weniger als der Bühnenrahmen des Schauspiels, wo doch immerhin keine so grosse Abhängigkeit des Bühnenbildes von der Dichtung selbst besteht. Alles Zuviel und alle nicht aus dem Zusammenhang sich unmittelbar ergebenden Dinge lenken uns von der einheitgebenden musikalischen Grundlage ab. Das Publikum findet bekanntlich stets am Originellen und Auffälligen das grösste Vergnügen und ist nur zu leicht geneigt, sich durch äussere Dinge mehr oder weniger gefangen nehmen zu lassen. Und diese Zersplitterung des Zuschauers muss der Regisseur, vor allen anderen Gattungen im Musikdrama, wo die Ausdrucksmittel sich häufen, wo der sinnliche Apparat des Menschen in seiner ganzen Aufnahmefähigkeit beansprucht wird, zu vermeiden suchen. Das Drama ist ein Kunstwerk in der Zeit und verlangt deshalb ein scharfes Einstellen aller Organe. Bietet man dem Auge zu viel, so schwächt man die Funktionen des Ohres. Denn der Mensch kann nur eine bestimmte Menge sinnlicher Eindrücke aufnehmen und verarbeiten — aufnehmen noch eher als verarbeiten. Aber auch selbst da, wo uns die Scene wirklich etwas zu sagen hat, wie im „Ring", diesem „landschaftlichen Schauspiel" wundervollster Art, walte eine wohlthuende Mässigung. Das dekorative Element ist auch hier nur stets ein Teil der Ausdrucksmittel und zwar meist der gröbere Teil. Es giebt nur die Konturen, allerdings die sehr wichtigen Konturen für die ganze Handlung. Ein

schönes Beispiel für das eben Angedeutete liefert gewöhnlich der sogenannte „Feuerzauber" in der Walküre. Hier will es die Regel, dass sonst ganz aufgeweckte Leute, die das grandiose Schlussbild zum erstenmal erleben, auf nachträgliches Befragen von der herrlichen Musik wenig oder nichts zu sagen wissen. Das auf Provinzbühnen ja stets masslos übertriebene Flammenspiel hat sie eben völlig überwältigt. Das darf natürlich nicht sein. Und so ist man darum auch in Bayreuth mit Loges Inanspruchnahme ausdrücklich sehr sparsam.

Also die Handlung und ihre Motivierung und nicht, wie leider für viele Besucher, die Kostüme und das jeweilige Aussehen der Scene bleibt stets die Hauptsache. Das äussere Arrangement und seine sinnvolle Veränderung hat nur soweit Zweck, als es die Handlung verlaufen und begründen hilft. Deshalb soll auch nur da Pracht und Glanz herrschen, wo Pracht und Glanz vom Verlauf der Handlung zwingend gefordert wird. Doch selbst hier zeige sich eine grosszügige Einfachheit auch in Pracht und Glanz. Das Wiesbadener Prinzip ist Afterkunst . . .

Unsere Theaterdekorations-Manier weist, einmal im grossen betrachtet, zwei kritische Punkte auf. Die Bühne ist fünffach begrenzt und nur nach einer Seite, zum Zuschauerraum hin, offen. Relativ leicht und gut lässt sich von diesen fünf Flächen immer die hintere, die Prospektwand herrichten. Sie wird nach den Regeln der Bühnenoptik bemalt und lässt so für das Auge des Zuschauers die ganze Bühnen-Erscheinung in die Ferne verlaufen, erweitert also die Perspektive. Vielfach werden auch die beiden seitlichen Flächen ziemlich illusionsmässig hergestellt. Bei Stuben, wo man neuerdings die Parallelcoulissen aufgegeben und diese durch eine stumpfwinklig gegen den Prospekt stossende geschlossene Wand ersetzt, ja immer. Aber auch für die Scenen im Freien macht man es ganz geschickt, indem man die betreffenden Coulissen als Bäume, Gesträuch oder Felsen ausbildet und nach den Seiten hin für die Zuschauer nicht weiter begrenzt. Sehr häufig werden dazu für die Flanken der Bühne Häuser, Pavillons oder dergleichen vom Dichter verlangt, die dann einen guten seitlichen Abschluss ergeben. Schlimmer steht es aber mit der Decken- und Bodenfläche, deren Arrangement durchweg eben noch nicht gelöst erscheint. So wirkt zunächst die Begrenzung des oberen Schnittes mittels der sogenannten Soffiten jedesmal da geradezu sinnlos, wo die Scenerie eigentlich keine Begrenzung erfordert, wo wir im Freien sind. Bei Walddekorationen hilft man sich noch damit, dass man die Leinwandflächen mit Blätterwerk bemalt und so den Eindruck zu erwecken sucht, als ob das Laub der Bäume sich hier verschlingt. Für Scenen ganz im Freien wird jedoch bei dem gewöhnlichen, recht erbärmlichen Zustand

der dekorativen Deckenteile auf unseren Bühnen selbst eine leidliche Illusion fast zur Unmöglichkeit. Da aber der Soffitenapparat nun einmal nicht gut zu entbehren ist, und ein Abschluss doch da sein muss, so kann man die betreffenden Fachleute nur immer wieder auffordern, einer angemessenen, das heisst wahrscheinlichen Ausmalung besonders der den Himmel vorstellenden Soffiten möglichst grosse Sorgfalt zu widmen. Allein das Zimmer, wie es seit ganz kurzem auf unseren besten Bühnen hergestellt wird, liefert auch in diesem Falle eine verständige Begrenzung. Man bildet hier die Decke ganz naturalistisch als mehr oder weniger geneigte ununterbrochene Fläche aus.

Viel wichtiger aber ist die zweite heikle Frage von der Anordnung des Fussbodens, wo auf unseren Bühnen zwischen den senkrechten Dekorationen und den Brettern selbst fast jeder Übergang fehlt und dadurch stets der Eindruck des Abgeschnittenen, Mechanischen, Theatermässigen hervorgerufen wird. Und hier unten am Boden bewegt sich nun der Darsteller, der durch seine Erscheinung den Gegensatz zwischen der eigenen Körperlichkeit und den glatten Dekorationsfeldern natürlicherweise besonders augenfällig macht. Gerade hier haften fast ständig unsere Blicke, die die Bewegungen der verschiedenen handelnden Personen doch sehen und ausdeuten wollen. Und hier unten kommt schliesslich der Darsteller oft mit den Dingen der Bühnen-Umwelt handgreiflich in Berührung. Dies sein Verhältnis zu der unechten Umgebung liefert denn auch die unerquicklichsten und albernsten Verrichtungen, die selbst auf harmlose Gemüter nicht ohne erheiternde Wirkung bleiben. Muss der Liebhaber beispielsweise eine Rose brechen, so werden zwei oder drei Papierblumen auf Draht kurzer Hand in das Versatzstück gesteckt. Die fürchterliche Rasenbank, die Kose-Laube mit dem grell gemalten unplastischen Blütenkranz kennen wir alle. Jeder Platz zum Hinsetzen oder Liegen wird eigens und zwar mit unglaublicher Plumpheit und Augenfälligkeit hergerichtet. Leider giebt selbst Bayreuth zu diesem Kapitel einen Beleg, der an alte und älteste Opern-Gepflogenheiten gemahnt. Beim Aufgehen des Vorhanges zum dritten Akt der „Götterdämmerung" werden auch hier in einem sonst ausgezeichneten Rahmen drei schön behauene Baumstämme vorn hingestellt, die ihren Zweck, später die drei Fürstlichkeiten aufzunehmen, nur allzu deutlich verraten: je einen für Gunther, für Siegfried und für Hagen. Das erinnert wirklich an gewisse Regiekünste in gewissen Nachmittagsvorstellungen klassischer Dramen zu ermässigten Preisen. So etwas sollte doch im Festspielhaus nicht vorkommen.

Der Ausgestaltung des Bodens und einem guten Anschluss an die Coulissenflächen muss also von seiten der Regie die allergrösste Beachtung gezollt werden. Hier geschieht auch auf unseren grössten Theatern noch

so gut wie gar nichts. Ein besonders charakteristischer Beitrag hierzu ist mir bei der Eröffnungsvorstellung im neuen Kölner Theater aufgestossen, das als ein Beispiel für viele am Schluss dieses Abschnittes Platz finden möge. Es gab die Festwiese der „Meistersinger". Hans Sachs hatte gesprochen. Der Preissang sollte beginnen. Flugs machen sich die Buben auf, um die Rasenstücke zur Errichtung des Singeplatzes heranzuschleppen. Rasenstücke — das heisst vier grün angestrichene Holzkasten, die ohne jede Vermittlung einfach auf die nackten Bretter gestellt und von einigen Jungen mit Papierblumen bestreut werden, während mehrere andere gleichzeitig mit Kinderschaufeln gegen die Bretter klappern. Steht doch in der Partitur: „Die Lehrbuben haben vor der Meistersingerbühne schnell von Rasenstücken einen kleinen Hügel aufgeworfen, festgerammelt und mit Blumen überdeckt." Zu gegebener Zeit besteigt dann Beckmesser die natürliche Tribüne, hat es jedoch unter diesen Umständen mit der Ausdeutung seiner Bühnenweisung nicht leicht: er soll ja über den schlecht geglätteten, sich nur ein wenig über den Erdboden erhebenden Hügel „straucheln, unsicher auftreten und schwanken". Das ist bei den viel zu hohen Holzkasten gar nicht wahrscheinlich durchzuführen, wird aber wenigstens markiert. Wenn er dann aber gar noch singen muss „Zum Teufel wie wacklig, macht das hübsch fest" und „die Buben unter sich lachen und den Rasen anstopfen" sollen, dann weiss überhaupt niemand mehr, was bei diesen Worten geschehen soll. Wie half man sich aber in der herangezogenen Aufführung? Die beiden vorderen Kasten waren mit einer Lücke aufgestellt, die einer von den Lehrjungen nachher einfach zusammenschob. So geschehen auf der neuen Opernbühne zu Köln im sechsundzwanzigsten Jahre der Bayreuther Festspiele . . .

Weitere Artikel folgen später





Vor längerer Zeit legte mir ein hier studierender Mediziner, Herr Huch, die Kopie eines Kanons von Beethoven auf Schuppanzigh, seinen wohlbeleibten Freund, vor. Meine daraufhin vorgenommenen Untersuchungen ergaben das Resultat, dass dieser Kanon aus dem Jahre 1823 nicht nur zu den ungedruckten Erzeugnissen der Beethovenschen Tonmuse gehört, sondern auch in der Beethovenliteratur völlig unbekannt ist. Dieser Kanon auf Beethovens „Mylord Falstaff" wird weder von Schindler, noch von Lenz, Nottebohm, Nohl, Thayer, noch von anderen Beethovenbiographen irgendwie erwähnt. Am auffälligsten ist es, dass Schindler von diesem Kanon aus dem Jahre 1823, der mir von Herrn Huch auf mein Betreiben im Original (Autograph) vorgelegt wurde, — dass also selbst Schindler kein Sterbenswörtchen erwähnt, erstaunenswert, weil gerade im Jahre 1823 der Verkehr zwischen Beethoven und seinem Amanuensis Schindler in höchster Blüte stand.

Der diesem Heft im Faksimile beigegebene unzweifelhaft echte Beethovensche Kanon auf Schuppanzigh ist zunächst geeignet, die rein chronologischen Ereignisse in diesem Freundschaftsbunde in ein klares Licht zu setzen. Es ist allgemein bekannt, dass Schuppanzigh nach der Auflösung des Rasumovskyschen Streichquartetts, dessen Primo Violino er war, im Jahre 1816 nach Russland ging, wo er gerade so ausserordentlich wirksam für die hohe Sache Beethovens thätig war. Seinem Einfluss ist es zu verdanken, dass Graf Boris von Gallitzin für den neuen Tongenius in hohem Masse begeistert wurde, ein Umstand, der die Schöpfung der letzten grossen Quatuors mit veranlasste. — Man weiss fernerhin, dass Schuppanzigh im Jahre 1823 wieder nach Wien zurückkehrte. Unser Kanon nun hilft zunächst, diese Chronologie genauer zu bezeichnen, und erklärt damit zugleich den Impuls zu diesem urdrolligen Einfall Beethovens.

Als nämlich Beethoven gehört hatte, dass der dickleibige Förderer seiner Werke aus dem rauhen Norden nach Wien zurückgekehrt war, schickte er ihm unverzüglich mit diesem Kanon eine musikalische Begrüssung und die Aufforderung „lass dich sehen". Sie redeten sich sonst gegenseitig mit Er und Ihr und Euch an; im Kanon hat Beethoven das

traulichere Du, Dich angewendet. Das Autograph ist ein Brief mit noch wohlerhaltenem Siegel (Buchstaben: LV B), den Beethoven seinem Freunde höchstwahrscheinlich durch einen Boten zustellen liess. Die humoristische Adresse lautet also:

„an Seine Hochgebohren
H. v. Schuppanzig
entsprossen
aus dem alt Englischen
adelichen Geschlecht
des Milords Fallstaf.
S. Schakespears Lebensbeschreibung
des Mylords Fallstaf."

Der Kanon selbst trägt oben rechts (auf dem eigentlichen Notenbriefblatte) das Datum „am 26. April 1823". Daraus dürfte vielleicht, wenn nicht andere positive Daten vorliegen, der Schluss berechtigt sein, dass Schuppanzigh Mitte April wieder in die Donaustadt eingezogen war.

Der fünfstimmige Kanon selbst, zur Gattung des canon infinitus (perpetuus) gehörig (Presto, $^2/_4$), verdankt seine vis comica fast ganz und gar nur dem Rhythmus in Verbindung mit der originellen Textgestaltung durch Beethoven: „Fălstăfferel, Falstăfferel, Falstăfferel, Falstăfferel, Falstā—lstăfĕrēl etc., Fálstaf, lass dich | séhĕn. Der Kanon in G-dur ist so komponiert, dass der Hauptsache nach bei jeder Wiederholung immer nur ein Ton des Dominantseptimenakkordes d-fis-a-c̄ in schnellster Aufeinanderfolge (in Sehszehnteln beim Presto) zur Verwendung kommt, um das eigens geprägte „Falstăfferel" zur Erscheinung zu bringen, während die Worte „Falstaf lass dich sehen" ruhigere, zum Teil auch mehrere Takte hindurch auszuhaltende Noten aufweisen. So giebt es in diesem unendlichen Kanon nur Einzeltöne des Dominantseptimenakkordes (d-fis-a-c̄) und des tonischen Quintenakkordes (g-h-d̄). Zur guten Ausführung dieses Kanons mit seiner urwüchsigen Komik gehören mit besonderer Volubilität begabte Simmen. Man thut am besten, bei der Ausführung des Kanons seine Unendlichkeit derartig zur Endlichkeit zu erheben oder vielleicht zu erniedrigen, dass man die letzte Stimme (fünfte) nur so weit führt, wie hier dargeboten ist, und dann das Ganze — von der ersten Stimme an — noch einmal genau so wiederholt und mit dem letzten Abschluss „sehen" den Kanon beschliesst. — Unterzeichnet ist das Autograph mit den Worten: „amici amicus Beethoven".

Zur Geschichte dieses hochinteressanten Autographs kann folgendes mitgeteilt werden:

Der gegenwärtige Besitzer der kostbaren Reliquie, cand. med. Felix Huch, ist ein Urenkel des sehr berühmten deutschen Bühnensängers

Friedrich Gerstäcker, der von 1790 bis 1825 lebte. Dieser ungemein bewunderte Tenorsänger, der in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts alle namhaften Städte besuchte und überall Triumphe feierte, dürfte in Wien Schuppanzighs Bekanntschaft gemacht haben, dabei auch den Beethovenschen Kanon kennen gelernt und zum Geschenk erhalten haben. Jedenfalls blieb der „Falstafferel-Kanon" der Familie Gerstäcker erbeigentümlich. Dieses Opernsängers Sohn war kein geringerer als der allbekannte Roman- und Reiseschriftsteller Friedrich Gerstäcker, ein Hamburger Kind. Dieser lebte von 1816—1872, die letzten Lebensjahre in Braunschweig. Eine seiner Töchter vermählte sich mit dem Braunschweiger Rechtsanwalt Huch und ward auch Erbin unseres Beethoven-Autographs. Und von der jetzt in Dresden als Witwe lebenden Enkelin des Opernsängers Gerstäcker erhielt ihr jetzt in Berlin studierender Sohn Felix diesen Kanon zum Geschenk. — Es sei noch erwähnt, dass der verstorbene Generalmusikdirektor Hermann Levi in Braunschweig im Hause des Rechtsanwalts Huch verkehrte, unsern Kanon dort kennen und schätzen lernte — und ihn nach dem Autograph in Stimmen aussetzte. Es lag in meinem Plane, die Levische vollständige Abschrift, die von ihm mit „Hermann Levi, Notencopist aus München" unterzeichnet ist, zum Abdruck zu bringen; allein da der Falstaffereltext, wie eine genaue Vergleichung mit dem Original ergab, nicht wenige Abweichungen von diesem erkennen liess, musste ich mich wohl entschliessen, eine neue Abschrift sorgfältig nach dem Original anzufertigen, die hiermit veröffentlicht wird. Auf einen wesentlichen Unterschied will ich nur aufmerksam machen. Es entsprach dem humoristischen Charakter des Ganzen, dass Beethoven beim Worte „Falstaff" den Endbuchstaben der Silbe „Fal" zur folgenden Silbe „staff" gezogen wissen wollte, wie es das Originalmanuskript sehr deutlich offenbar macht. Auch hat es Beethoven beliebt, bei den mehrere Takte hindurch ausgehaltenen Tönen (d) „Fa—lstä" zu schreiben, nicht „Falstaf". Diese Dinge sind vom sonst hierbei verdienstvollen „Notencopisten Levi" ausser acht gelassen worden. Gerade die Deklamation der Textworte bietet feinverborgene komische Effekte dar. Darum musste ich mich entschliessen, eine neue, eigene Abschrift anzufertigen. — Der Text ist bei Levi nur in einer — der ersten — Stimme angegeben, hier bei mir hat jede Stimme ihren vollständigen Text erhalten.

Dieser unbekannte Kanon Beethovens auf Schuppanzigh ist aber auch noch geeignet, Zeit und Inhalt eines jener originellen Gespräche Schuppanzighs mit Beethoven, wie sie uns in den Konversationsheften der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt sind, näher zu beleuchten. In einem dieser Hefte — das ganz verkehrt geheftet ist — mit

der Signatur: „D 96, 57 Blatt", nach Schindler vom Frühling 1823, hat dieser Beethovenbiograph vorn notiert: Schuppanzigh über Ries und Field Blatt 8, 7, 6.

Unser Kanon macht es nun ganz gewiss, dass Schuppanzigh der kanonischen Einladung Beethovens sehr bald Folge leistete und dabei, Ende April, unter anderem diese interessanten Dinge aufschrieb:

Blatt 8a: „Ries stiehlt zu viel von Beethoven —
Alle, aber Ries zu handgreiflich.
Field spielt schön.
man muss ihn Beethoven spielen hören, welches
(7b) seine einzige Freude
Field ist ein sehr guter Mensch und sein*) grösster Verehrer.
Ausser ihm habe ich noch keine solche Behandlung des Instruments gehört.
Sch......... ist alles gegen Field.

(Bl. 7a.) Dieser Juden Bub Moscheles macht Aufsehen in London, ich kann es gar nicht begreifen.

Field verdient sehr viel Geld durch Lektion, jedoch hat er nie 100 P. [oder fl.?] weil er alles in Champagner Wein vertrinkt.

(Bl. 6b.) Beethoven**) würde Field sehr gerne haben, weil er ein wirklicher Falstaff***) ist.

Hummel hat mit Field ein Quatres mains gespielt,†) aber sowohl der Nichtkenner als Kenner hat den merkwürdigsten Unterschied gefühlt.

Field hat mich sehr auf ihn††) erinnert, was das Spiel betrifft.

(Bl. 6a.) Field hat sein†††) Konzert aus c-moll mit dem schönsten Vortrag gespielt.

Jetzt habe ich in Lemberg das Konzert aus B-dur von Mozart von einem Schüler des Namensträgers Mozart gehört, welche miserable Prinzipalstimme ist das?"

Die Fortsetzung folgt erst auf

Blatt 4b: „welche ganz zu unserer Verwunderung exequirt wurde, besonders, weil es lauter Slawen waren, welche mitspielten.
besonders die blasenden Insrument
wir sprechen, dass Hensler ein Esel ist."

In betreff der Augenkrankheit dieses Jahres findet sich da noch nach zwei ganz verwischten Zeilen die Bemerkung auf

Blatt 4a: „Ein Augenfluss ist nicht so gefährlich wie ein weisser Fluss."

Unmittelbar darauf schreibt A. Schindler allerlei zur leidigen Wohnungsfrage des Jahres auf.

---

*) Das ist: Beethovens; Schuppanzigh und Beethoven sprechen per „er" miteinander.

**) Beethoven ist hier im Satze Subjekt.

***) Das erinert an den Falstaff-Kanon.

†) Vermutlich in Petersburg.

††) „ihn" ist wieder Beethoven.

†††) „sein" desgleichen.

Mit Carl Friedr. Hensler, dem Volksdichter und Theaterdirektor, stand Beethoven sonst in bestem Einvernehmen. Siehe „Neue Beethovenbriefe" S. 176—178.

Schliesslich sei hier noch darauf hingewiesen, dass ein anderer Kanon Beethovens auf Schuppanzigh wohl bekannt, aber noch nicht gedruckt ist. Es ist der unter dem Titel „Lob auf den Dicken" bekannte Kanon, den Thayer in seinem „Chronologischen Verzeichnis der Werke Beethovens" unter No. 91 erwähnt: „Lob auf den Dicken", zwei Singstimmen und vierstimmiger Chor. 17 Takte, Ungedruckt." Die Textworte beginnen also: „Schuppanzigh ist ein Lump Lump Lump —". Beethoven schrieb diesen Kanon auf das letzte leere Blatt des Manuskripts der Sonate in D (op 28), das sich damals, als Thayer dies schrieb (1865) im Besitz von Johann Koffka in Wien befand. Während sonst so viele Kanons von Beethoven in der grossen Breitkopf & Härtelschen Beethovenausgabe publiziert sind, fehlt dieser Kanon dort, ebenso auch im Supplementbande dazu. Wie kommt das? — Wer mag jetzt wohl das Manuskript der sogenannten Pastoral-Sonate (op. 28) besitzen? Auch dieser derb-humoristische Kanon Beethovens auf Schuppanzigh sollte der Welt doch nicht vorenthalten bleiben.





Schluss

7.

u Anfang des Jahres 1897 trat Wolf dem Gedanken näher, Hauptmanns „Versunkene Glocke“ zum Gegenstand einer Oper zu machen. Er schreibt mir darüber unter dem 19. Januar 1897:

Frau Mayreder überraschte mich letzthin mit der Anfrage, ob ich mich wohl entschliessen könnte, Hauptmanns neuestes opus „Die versunkene Glocke“ als Operndichtung ins Auge zu fassen. Natürlich stimmte ich freudig bei und dies umsomehr, als mir schon lange vorher während der genussreichen Lektüre des Buches der heimliche Wunsch ankam, eine Oper daraus zu machen. Es fragt sich nur, wie beginnen, um die Einwilligung des Dichters für unser Vorhaben zu erlangen. Wir kamen nun überein, Sie, lieber Freund, mit dieser Angelegenheit zu betrauen. Wie mir Frau M.*) mitteilte, sind Sie mit Rich. Dehmel befreundet, von welchem letzteren wir annehmen, dass er in Beziehungen zu Hauptmann stehe. Sie müssen unbedingt einen Mittelsmann ausfindig machen, der uns an die Hand zu gehen hat. Da leider anzunehmen ist, dass Hauptmann, wie fast alle Poeten, von Musik gar nichts versteht, dürfte es wohl mit einigen Schwierigkeiten verbunden sein, ihm einen rechten Begriff von der Art und Weise meiner Produktionen beizubringen. Am liebsten wäre mir's freilich, wenn er selber Hand anlegte bei der Umgestaltung seines Werkes, das sich als Operndichtung auf 3 Akte beschränken müsste. Aber daran ist wohl gar nicht zu denken. Ich bin's schon zufrieden, wenn er seine Einwilligung für unser Vorhaben giebt; das weitere wird dann Frau M. besorgen. Ich habe mir das Buch auf eine Operndichtung wiederum genau angesehen und bin dabei auf grosse Schwierigkeiten gestossen. Vor allem müssen einige Personen des Stückes entfallen, so die alte Wittichen, Magda und die Kinder. Magda könnte eventuell auch bleiben, müsste aber eine ziemlich untergeordnete Rolle spielen. Der erste Akt könnte sich — bis auf die gestrichene Wittichen — fast ganz wie im Original abspielen, ich meine auch in puncto Vers und Sprache. Pfarrer, Schulmeister und Barbier, vom Waldschrat geneckt, suchen den Glockengiesser auf und entfernen sich mit ihm. Hierauf der Elfenreigen mit dem Schlusszwiegespräch zwischen Rautendelein und dem Nickelmann ganz so wie im Original. Ein köstlicher Aktschluss.

2. Akt. Magda und Nachbarin. Nicht zu ausführlich. Heinrich wird todkrank herein getragen. Scene zwischen Heinrich und Magda — darauf, sehr ausgeführt, die ganze Scene mit Rautendelein bis zum Schluss.

*) Irrtümlich.

Nun aber kommen die Schwierigkeiten: die letzten drei Akte zu einem zusammenschweissen. Wie das zu geschehen hat, darüber bin ich mir vor der Hand noch ganz im Unklaren. Man möchte so Vieles beibehalten, namentlich charakteristische Scenen zwischen Nickelmann und Waldschrat, zwei kostbaren Gesellen, ganz in der Böcklinschen Art und für Musik wie geschaffen. Und da die beiden Bursche auch in die Handlung thätig mit eingreifen, darf man sie um so weniger beiseite schaffen. Aber nun kommt die grosse Auseinandersetzung mit dem Pfarrer, die sozusagen den Kernpunkt der Dichtung bildet, abgesehen von den letzten bedeutungsvollen Scenen zwischen der alten Wittichen und dem Rautendelein. Das alles in einen Akt zusammenpassen hiesse fast die Sudermannsche Technik in Anhäufung von Explosivstoffen überbieten. Da könnte allein nur der Dichter selber Rat schaffen. Aber, wie gesagt, daran ist ja gar nicht zu denken. Nun, wir wollen unser Möglichstes thun, vor allem aber muss Hauptmann damit einverstanden sein. Schreiben Sie mir, bitte, sofort, ob Sie etwas in dieser Sache vermögen, denn dieselbe pressiert, da sehr zu befürchten ist, dass uns am Ende ein Andrer zuvorkommt.

Herzlichst der Ihrige
Hugo Wolf.

Ich machte Wolf auf das Bedenken aufmerksam, ob der Dichter geneigt sein würde, bei dem grossen Erfolg des Stückes durch Umarbeitung zu einem Operntext sich selber Konkurrenz zu machen und auf die Unwahrscheinlichkeit, dass er einen einmal erledigten Stoff überhaupt zum zweitenmal zu bearbeiten Lust haben werde. Ich erbot mich, wenn es sich machen liesse, Hauptmann die Kenntnis der Wolfschen Lieder zu vermitteln, damit er sähe, mit was für einem Künstler er es zu thun haben werde. Ehe ich aber dazu kam, erhielt ich einen Brief von Wolf, in dem er die Absicht aussprach, die Sache ruhen zu lassen, bis sich gelegentlich der ersten Aufführung der „Versunkenen Glocke“ in Wien persönliche Beziehungen zu Hauptmann anknüpfen lassen würden. Es ist aber nichts daraus geworden.

Der Grundfehler der Anordnung war die Absicht, die letzten drei Akte der Dichtung in einen zusammenzuschweissen. Dass aber an und für sich der Stoff Wolf prächtig gelegen hätte, wird jeder zugeben, der sich solche Stücke wie die beiden Elfenlieder, das aus dem Sommernachtstraum und das Mörikesche, die Nixe Binsefuss, Um Mitternacht, den Feuerreiter, die Geister am Mummelsee, den Nachtzauber u. a. ins Gedächtnis zurückruft. Wer hat, ausser Wagner, wie er das Weben der Natur plastisch-geheimnisvoll darzustellen gewusst?

Wenige Wochen später veranstaltete Wolf in Wien einen Liederabend, über den er mir gleich am folgenden Tage berichtete:

Wien 23. Febr. 1897.

„Der gestrige Abend wäre also überstanden. Der Bösendorfersaal war anständig gefüllt, Dank den vielen Freibillets, die ich an Näher- und Fernerstehende verteilen

liess. Es war ein dankbares und zum grossen Teil auch verständiges Publikum. Unglaublicherweise bin ich nicht nur auf die Kosten gekommen, ich habe sogar einen ganz erklecklichen Überschuss ergattert, der mir sehr zu statten kommt. Jäger*) war trefflich disponiert und musste fast die Hälfte der ihm zugefallenen Lieder wiederholen, desgleichen Frl. Choteck, die an Stelle des Frl. Bosetti trat, da letzterer im entscheidenden Momente die Erlaubnis, in meinem Konzert mitzuwirken, vom Direktor des Konservatoriums verweigert wurde. Obgleich das Programm (Sie haben dasselbe doch erhalten?) durch diesen Wechsel eine ziemliche Einbusse erlitten — die Hatem- und Suleikalieder mussten entfallen, ebenso ‚Ich hab' in Penna' u. dgl. —, liess sich die Sache doch noch gut an und die Leute nahmen alles dankbar entgegen. Grossartig eingeschlagen hat die Morgenstimmung, was mich ganz besonders erfreute. Natürlich musste das ‚Lied' wiederholt werden. Kurz, ich habe einen eklatanten und mächtigen Erfolg zu verzeichnen, der mich ermutigen darf weit aussehendere Pläne für die nächste Saison ins Auge zu fassen."

Am 13. März feierte er seinen 37. Geburtstag, den letzten, den er in voller Kraft verleben sollte. Er schrieb darüber:

„Am 13. März bin ich mit ‚Blumen und Bändern' und allem möglichen Teufelszeug (darunter aber auch mit einem kostbaren persischen Teppich — meine Leidenschaft) förmlich überschüttet worden. Mir schwindelt ordentlich, wenn ich an mein fünfzigjähriges Komponistenjubiläum denke. Am Abend meines Geburtstages versammelte ich eine gewählte Schar meiner Freunde und Freundinnen um mich und spielte ihnen den ganzen Corregidor vor. Ich war trefflich bei Stimme und auch sonst gut bei Laune und so verbrachten wir hinterher im nächsten Restaurant in einem chambre séparée einen festlichen und glücklichen Abend. Freund Faisst hat mir zum Geburtstag Bielschowskys Goethe-Biographie und den 2. Band Nietzsche-Förster**) verehrt. Letztes Buch gehört wohl zum Interessantesten, was die neuere Literatur aufzuweisen hat. Schaffen Sie sich's nur allsogleich an, oder soll ich es Ihnen schicken? Nun aber zum Besten: Die Aussicht, Sie, liebster Freund zu Ostern in Wien zu begrüssen, hat mich in einen wahren Freudentaumel versetzt. Ist es denn wirklich wahr, Sie wollen hierher kommen und ein paar Tage verweilen? O, wie freuen wir uns schon alle darauf. Na, das sollen dann ein paar Göttertage sein! Natürlich sind Sie mein Gast. Es soll Ihnen bei mir an nichts fehlen. Wir werden eine herrliche kommunistische Wirtschaft führen. Juhe! Aber, dass Sie mir auch wirklich kommen! Sie werden mit offenen Armen empfangen. Und nun ade, ich muss fort."

Wien, 15. März 1897. Herzlichst und treulichst Ihr Hugo Wolf.

Bis zu meiner Reise vergingen noch einige Wochen und in dieser Zeit komponierte Wolf drei Gedichte Michelangelos. Vorher hatte er etwas verzagt geschrieben (7. März):

„Vor der Hand beschäftige ich mich lebhaft mit den Gedichten Michel Angelos, aber es wird verteufelt schwer halten, diesem ungefügen Riesen musikalisch beizukommen. Ich habe mir anfänglich die Sache leichter vorgestellt."

---

*) Der berühmte, kürzlich verstorbene Wagnersänger Ferdinand Jäger. (Siehe „Musik" I. Heft 20/21 S. 1867.)

**) Die Biographie Friedrich Nietzsches von seiner Schwester Elisabeth Förster, geb. Nietzsche.

Aber kurze Zeit darauf:

Liebster! Heute 18. März das erste Gedicht aus dem Bande Michel Angelo componirt. Hier das Poem:

> **Wohl denk' ich oft an mein vergangnes Leben,
> Wie es, vor meiner Liebe für dich, war;
> Kein Mensch hat damals Acht auf mich gegeben,
> Ein jeder Tag verloren für mich war.
> Ich dachte wohl, ganz dem Gesang zu leben,
> Auch mich zu flüchten aus der Menschen Schaar . . .
> Genannt in Lob und Tadel bin ich heute,
> Und, dass ich da bin, wissen alle Leute!**

Das Stück beginnt mit einer schwermüthig sinnenden Figur in den Bässen, die in langsamer Bewegung aufwärts steigen und schliesst in Dur (Tonart g-moll) mit triumphierenden Fanfaren. Grandios!

Und unter dem 28. März:

„Ich habe inzwischen 3 herrliche Gedichte Michel Angelos componirt und gedenke, noch zwei zu bewältigen. Sie werden eine grosse Freude an diesen meinen neuesten Sachen haben."

Komponiert hat Wolf im ganzen vier Gedichte Michelangelos, von denen er jedoch eines „Zur Schönheit meine Blicke suchend gleiten", weil es ihm nicht genügte, verworfen hat.

8.

Am Sonnabend vor Ostern traf ich in Wien ein; Wolf holte mich von der Bahn ab und fuhr mit mir nach seiner in der Schwindgasse gelegenen Wohnung. Es war, was wir eine Gartenwohnung nennen, drei Treppen hoch im Hinterhause. Ein stilles, freundliches Künstlerheim: keine Mieter über ihm, kein lästiger Strassenlärm. Von den drei Räumen benutzte er nur zwei; eines als Schlaf-, das zweite als Arbeitszimmer. In dem ersten nichts der Erwähnung Wertes ausser einem humoristischen Plakatbilde. Wolf hatte in seinen schlimmen Zeiten, wo er mit des Lebens bitterer Not zu kämpfen hatte, den glücklicherweise nicht zur Ausführung gekommenen Gedanken gehegt, nach Amerika zu gehen und dort sein Glück zu suchen. In der Mitte des Bildes ein Aufruf an die Amerikaner, deren Freiheit durch die bevorstehende Ankunft des Mr. Hugo Wolf gefährdet sei, rings herum eine Anzahl kleiner Aquarelle, in denen charakteristische Scenen aus seinem Leben humoristisch dargestellt waren. Eines von ihnen stellte „Wolfs Unterrichtsmethode" dar. Vor dem Flügel sitzt ein Kind, neben ihm der eben zu gewaltigem Schlage ausholende Meister; ein anderes Kind ist bereits das Opfer seiner Methode geworden und liegt unter dem Flügel. Ein anderes stellte eine Begegnung

Wolfs mit dem Konservatoriumsdirektor Hellmesberger vor. Wolf erzählte mir die Geschichte. Er war, da er sich dem Zwange des Instituts nicht hatte fügen wollen, von der Anstalt gewiesen worden. Einer seiner Bekannten machte sich den schlechten Scherz, in seinem Namen einen Drohbrief an Hellmesberger zu schreiben. Wolf hatte davon erfahren und wollte Hellmesberger aufsuchen, um ihn über die Mystifikation aufzuklären. Wie er in das Haus treten will, kommt Hellmesberger gerade heraus, Wolf geht auf ihn zu, sein Anliegen vorzubringen; aber ehe er ein Wort sagen kann, schreit der Direktor los: „Ich habe nichts mit Ihnen zu schaffen; Sie sind nicht mehr auf dem Konservatorium; Hilfe! Hilfe!“ Für den Augenblick war nichts zu machen. Wolf wies dann, wie er mir erzählte, durch seine Handschrift nach, dass der bewusste Brief nicht von ihm geschrieben sei; trotzdem habe man ihn längere Zeit polizeilich beobachtet. Die anderen Bilder sind teils meinem Gedächtnis entschwunden, teils bieten sie nichts Interessantes. Von diesem Zimmer gelangte man in das Arbeitszimmer: in der Mitte ein nicht mehr jugendlicher Bösendorfer-Flügel, nach dem Fenster zu sein Schreibtisch, aus dem Nachlass Karl Holteis, ihm von dessen Enkel, seinem Freunde Dr. Potpeschnigg, geschenkt, an der gegenüberliegenden Wand sein Bücher- und Notenschrank, an den Wänden Bilder, darunter das Bildnis der Baronin Lipperheide und Klingers im vorigen Heft erwähnte Radierung nach Böcklins Toteninsel; der Schaukelstuhl und der persische Teppich. Das ganze Zimmer, dessen Licht durch bunte Scheiben gemildert war, gemütlich zugleich und dabei von peinlicher Sauberkeit.

Er hatte mir trotz alles Widerstrebens sein eigenes Schlafzimmer angewiesen und sich seine Ruhestatt im Arbeitszimmer aufgeschlagen: notabene alles höchst eigenhändig, denn seine Aufwärterin hatte ihn gerade an jenem Tage im Stich gelassen, was bei dem ebenso difficilen wie temperamentvollen Zimmerherren öfter vorkam.

Zunächst aber, nachdem ich mich von dem Reisestaub gesäubert hatte, gingen wir essen. Wolf führte mich auf einem Umwege nach seinem Speisehaus, am Belvedere vorbei: „Da, schauen S', da, hinter den Fenstern, da hat der Anton Bruckner gewohnt: da ist er auch gestorben. Wenn wir nachher nach Hause kommen, spiel' ich Ihnen die Romantische*) vor.“ Wir nahmen ein einfaches Mittagbrot; dann ging es wieder nach Hause und er spielte mir die Brucknersche Symphonie vor. Ich hatte sie vorher in einer Aufführung unter Weingartner gehört, in einer geradezu unerhört verstümmelten Form. Ich hatte Wolf damals geschrieben, dass mir der letzte Satz nicht aufgegangen sei, und folgende Antwort erhalten:

*) Bruckners vierte „Romantische“ Symphonie in Es-dur.

„Dass Ihnen der letzte Satz der grandiosen 4. Symphonie von Bruckner noch nicht aufgegangen, kann ich ganz gut begreifen. Mir war dieses gewaltige Stück Musik auch lange Zeit ein Rätsel. Dank des vor kurzem erschienenen zweihändigen Klavierauszuges der „Romantischen" bin ich doch endlich hinter alle diese tief versteckten Geheimnisse gekommen und ich kann wohl sagen, dass gerade dieser letzte Satz zu den grössten Wunderwerken zählt, die die Musik bisher aufzuweisen hatte. Ich kann jetzt die Symphonie fast auswendig spielen, und wenn ich jemals wieder nach Berlin komme und unser schöner Verein noch existiert, werde ich mich dem Verein als Brucknerinterpret am Klavier vorstellen. Ihr sollt dann Eure blauen Wunder erleben."

An jenem Sonnabend Nachmittag nun erlebte ich wirklich diese „blauen Wunder". Die Stunde, die ich da neben ihm sass an dem alten Bösendorfer, ja ich wüsste nicht, was ich dem an die Seite stellen könnte. Ich weiss mich nur eines Eindrucks vom Klavierspiel zu entsinnen, der mir auch damals gleich ins Gedächtnis kam: Anton Rubinstein. Ich rede hier natürlich nicht vom Technischen, sondern von der plastischen Beseeltheit des Ausdrucks. Ich bedauerte, dass all das Herrliche nicht Hunderte hören konnten, und doch fühlte ich mich in dieser traulichen Zweisamkeit innerlich unsagbar glücklich.

Am Nachmittag wurde mit Freunden ein Spaziergang am Ring gemacht, und der Abend vereinigte uns wieder bei Wolf, der uns in seiner schon geschilderten Art einen grossen Teil vom 3. Akte des „Tristan" vorführte. Dies Werk stand ihm von allen Schöpfungen Wagners am höchsten; in früheren Jahren soll er es unter Kontrolle einmal von Anfang bis zu Ende auswendig gespielt und gesungen haben. Jetzt klagte er, dass sein Gedächtnis nachlasse.

Das schöne Wetter lockte uns oft ins Freie; nach Perchtolsdorf, wo so viele Schöpfungen Wolfs entstanden sind, nach dem wildromantischen Hinterbrühl, nach Kloster Neuburg, wo wir bei den gastlichen Klosterherren den Weinkeller nicht nur von aussen betrachten durften; kurz, es waren köstliche Tage. Das Schönste aber waren die Stunden, wo ich mit dem herrlichen Menschen allein zu sein das Glück hatte. Wer ihn so nicht kennen gelernt hat, der hat ihn überhaupt nicht gekannt. Dass man ihm, oder richtiger gesagt, seinem Genius Liebe und Verehrung entgegenbrachte, das war freilich die Vorbedingung, um zu seinem Herzen durchzudringen; aber er gehörte zu den Wenigen, die ein Recht haben, das zu verlangen. Und konnte man diese Verehrung durch die That beweisen, so war er von einer Dankbarkeit, die weit über das Verdienst hinausging, das man sich um ihn erworben hatte. Die Art, wie er als Wirt, dem es auf Tage an der allernötigsten Hilfe fehlte, für seinen Gast sorgte, hatte etwas rührendes und tyrannisches zu gleicher Zeit. Er machte mir selbst mein Bett: „Sie Muttersöhnchen können das nicht." Er that mir den Zucker in den Thee, er mass

mir die Quantität „Obers“ (was man bei uns Sahne nennt) zu; waren wir bei Freunden und es gab etwas besonders gutes, so packte er mir den Teller voll, immer mit einem Ausdruck trauervoller Liebe, die eine Ablehnung vollkommen ausschloss. Die ersten Morgenstunden wurde musiziert, er spielte mir seine neuen Lieder vor, das Heft, in denen zwei Kompositionen nach Byronschen Gedichten, die 1896 entstanden waren und mit zwei älteren Stücken vereinigt waren: Heines: „Wo wird einst des Wandermüden letzte Ruhestätte sein?“ und das Lied des transferierten Zettel; dann die Michelangeloschen Gedichte. Aber nicht nur seine eigenen Schöpfungen, auch Stücke aus dem „Manfred“ von Schumann und der „Arlesienne“ von Bizet. Oder er las mir Gedichte vor, besonders von Peter Cornelius: „Ja,“ sagte er etwas resigniert, „der hatte das Recht, sich seine Operntexte selber zu machen.“

Seine Bibliothek war nicht gross und ganz individuell gewählt. Goethe, natürlich auch die Gespräche mit Eckermann, Shakespeare, Richard Wagner, Nietzsche, Heinrich von Kleist, Mörike, Cervantes, Michelangelo, Eichendorff, Geibels und Heyses Spanisches, des letzteren Italienisches Liederbuch; unten die Noten; Beethoven, Wagner, Liszt, Berlioz, Bruckner, seine eigenen Werke. Einmal griff ich einen arg zerspielten Band, der ganz auseinanderfiel: es waren Beethovens Sonaten. Ich machte eine Bemerkung über die Spuren gewaltigen Studiums: „Ja“, sagte er sehr ernst, „das waren böse Zeiten, damals wohnte ich in einer Dachkammer; ein Klavier hatte ich nicht; da hab' ich mir die einzelnen Sonaten herausgenommen, bin damit nach dem Prater gegangen und habe sie dort studiert. Wenn man bedenkt, wie genügsam Wolf war, — sein regelmässiges Mittagessen war in seinen guten Zeiten ein Stück Rindfleisch und eine Schüssel Gemüse — welche Entbehrungen muss der stolze Mann damals durchgemacht haben, als er nicht einmal in der Lage war, sich sein nötigstes Handwerkszeug anzuschaffen oder auch nur zu entleihen!

Unser Hauptgesprächsthema waren natürlich die grossen Meister seiner Kunst. Beethoven und Wagner waren seine Götter, neben ihnen Berlioz, Liszt, Anton Bruckner; dann die Meister der französischen Spieloper: Auber und besonders Bizet. Unter den Meistern des Liedes verehrte er am meisten Schumann; auch für Carl Loewe hatte er viel übrig, besonders für seinen „Prinz Eugen“. In einem merkwürdig lauen Verhältnis stand er dagegen zu Franz Schubert. Ich äusserte einmal ihm gegenüber, dass mir der frühe Tod Schuberts immer als eine nur aus völliger Gleichgültigkeit gegen ihre Produkte erklärliche Rücksichtslosigkeit der Natur erschienen sei angesichts der gewaltigen Steigerung, die Schuberts Produktion im letzten Lebensjahre aufweist (C-dur-Symphonie, C-dur-Quintett, Winterreise u. a.). Er erwiderte: „So einer wird nicht abgerufen, ehe er gesagt

hat, was er zu sagen hat". Und wenige Monate später schlug ihm selbst das furchtbare Verhängnis die Feder aus der Schöpferhand. Man sollte annehmen, dass gerade ihm „die Winterreise" wie eine Hinweisung auf ihn selbst habe erscheinen müssen. Nein, ihm deuchte Schubert seinen Höhepunkt in den Müllerliedern erreicht zu haben, in denen die Individualität des Komponisten sich völlig mit der des Dichters decke. Besonders hatte er wenig übrig für Schuberts Goethe-Kompositionen. Als ich ihm einmal sagte, dass bei mir sein letztes Goetheheft (Prometheus, Ganymed, Grenzen der Menschheit) die entsprechenden Stücke Schuberts völlig verdrängt habe, bemerkte er ganz trocken: „Das will ich schon glauben, da hat Schubert den Goethe halt nicht verstanden". Ebenso war er sich bewusst, das pathologische Element, das in den Gestalten des Harfners und der Mignon lebt, zum erstenmal zur musikalischen Erscheinung gebracht zu haben. Dagegen sprach er mit rückhaltsloser Anerkennung über „Geheimes" und „An Schwager Kronos": „die Stücke brauchen nicht wieder komponiert zu werden". Sonst meinte er, von den etwa 600 Liedern, die wir von Schubert haben, könnte getrost die Hälfte gestrichen werden, während er denen von Schumann zu zwei Dritteln dauernden Wert zuschrieb. Freilich berücksichtigte er dabei nicht, dass, wenn Schubert bei längerer Lebenszeit sein eigener Herausgeber geblieben wäre, er manches unterdrückt haben würde, was jetzt aus Gründen des geschichtlichen Interesses unter seine Werke aufgenommen worden ist.

An Schumann, der doch an Vielseitigkeit der Gestaltungskraft sich mit Schubert nicht vergleichen kann, liebte er die intime Intensität des seelischen Ausdrucks. Besonders lieb waren ihm Schumanns Kompositionen zu Eichendorffschen Gedichten: seinen eigenen Eichendorff-Band betrachtete er als eine Ergänzung zu Schumanns Schöpfungen. Habe dieser hauptsächlich den Eichendorff des Mondscheins, der murmelnden Quellen und Brunnen, der rauschenden Wipfel musikalisch gestaltet, so habe er selbst dem kraftvolleren Element in Eichendorffs Wesen das musikalische Leben verliehen. Stücke wie „Seemanns Abschied", „der Freund" „der Schreckenberger", „der Glücksritter" betrachtete er unter diesem Gesichtspunkt. Doch wollen wir nicht vergessen, dass einige seiner Eichendorff-Lieder sozusagen gesteigerter Schumann sind; besonders ein Stück, das mir immer als die Quintessenz der Romantik erschienen ist: „Nachtzauber". Das konnte nicht ohne Schumann geschrieben werden; aber es geht weit über ihn hinaus. Dagegen lehnte er Robert Franz fast unbedingt ab. Nur ein Stück lobte er mir gegenüber einmal: die „Gewitternacht". Er warf ihm vor, dass er die durch Schubert und Schumann erweiterte Liedform durch seine archaistische Neigung zum vierstimmigen Satz in engere Grenzen zurückgezwängt habe. Einen Aquarellisten nannte er ihn.

Ganz besonders schlecht war er auf Brahms zu sprechen. Da er wusste, dass ich ein aufrichtiger Verehrer dieses Meisters bin, bohrte er mich zu wiederholten Malen darauf an, bis ich ihm einmal erwiderte: „Es kommt mir nicht darauf an, worüber Sie schimpfen, sondern was Sie leisten". Bei seiner Feindseligkeit gegen Brahms mögen persönliche Motive mitgespielt haben, ihr eine herbere Färbung zu geben, ausschlaggebend sind sie sicherlich nicht gewesen. Von einem produktiven Menschen soll man keine Gerechtigkeit verlangen. Es ist das gute Recht des schaffenden Künstlers, sich fremde Einflüsse vom Leibe zu halten. Goethe hat das stärkste der jüngeren Talente seiner Zeit abgelehnt: Heinrich von Kleist. Schiller hat G. A. Bürger ungerecht beurteilt. Ich will diese Liste nicht weiter fortsetzen; dem Kundigen werden Beispiele in Menge beifallen. Wenn aber heut zu Tage jeder grüne Konservatoriumsbengel das Recht zu haben glaubt, Mendelssohn für einen Schwachkopf zu erklären, so ist eine solche Erscheinung einfach ekelhaft, weil dem negativen Schimpfen das Gegengewicht der positiven Leistung fehlt. Der unbefangenen Schätzung des Hamburger Meisters hat nun zweifellos die Zusammenstellung mit Bach und Beethoven geschadet, darum aber bei ihm mit Nietzsche von „Melancholie des Unvermögens" zu reden (auch Wolf citierte diesen Ausspruch gern), halte ich nicht für richtig. Wolf verstand Brahms nicht, weil er ihm wesensfremd war. Es liegt hier der Gegensatz zwischen dem Süd- und dem Norddeutschen vor. Es ist mir oft begegnet, dass Süddeutsche keinen Sinn für die Poesie der Haide haben. Brahms ist durch und durch Niederdeutscher, er ist den nordischen grauen Himmel auch an der blauen Donau nicht los geworden. Das Gedämpfte, manchmal Gedrückte, dies in sich Hineinsingen, dies immer weniger Sagen als man eigentlich zu sagen hat, als Unvermögen zu bezeichnen ist — nur geistreich. Wenn ein Mann nicht zehn Takte schreiben kann, ohne dass ich mich anheischig machen darf, ihn zu erkennen, so ist er eine Persönlichkeit und kein Kopist. Mir wurde diese Gedankenreihe klar, als ich bei Gelegenheit eines Gespräches Wolf einmal fragte, wie er denn zu Storm und Raabe stehe. „Ja, da kann ich nichts mit anfangen." Hier liegt der Schlüssel zu der Antipathie, die Wolf mit so vielen seiner Landsleute gegen Brahms teilt; wäre er nur gegen ihn bei dem Geschmacksurteil stehen geblieben: „damit kann ich nichts anfangen," so wäre gar nichts dagegen zu sagen.

Ebenso, ja noch schroffer ablehnend stand Wolf fast der ganzen Produktion seiner Zeitgenossen gegenüber. Die jüngst erschienenen Briefe an Kauffmann bieten eine reiche Ausbeute von Beispielen. Auch in den an mich geschriebenen Briefen finden sich solche Explosionen in nicht geringer Menge; ich halte es aber nicht für angepasst, durch ihre Veröffentlichung unnötig böses Blut zu machen.

Wenn Wolf so ein neues Werk vorgelegt bekam, war sein erstes Wort: „Zeigen Sie mir das Motiv“ und hatte er das gesehen, so folgte nicht selten der Abschluss: „Danke, ich weiss schon genug“. Dass ihm, der in der Erfindung prägnanter Motive zu den grössten Meistern der ganzen Musikgeschichte gehört, alles, was irgend nach „Stimmungsbrei“ aussah, im tiefsten zuwider war, wird man verstehen. Aber auch da, wo davon keine Rede sein konnte, legte er bei Beurteilung der motivischen Erfindung den allerhöchsten Massstab an und durch keine Kunst der Kontrapunktik und der Instrumentation liess er sich auch nur das geringste Zugeständnis entlocken. Ich lasse zur Erläuterung einen kleinen Dialog folgen, der mir in lebhafter Erinnerung geblieben ist: das Gespräch war auf einen der angesehensten lebenden Komponisten gekommen:

W.: — den Sie ja wohl auch verehren.

Ich: —

W.: Ja, sagen Sie mal, merken Sie denn nicht, dass das Schwindel ist?

Ich: Ich habe nicht das Recht, von einem Manne, der zweifellos soviel kann, in solchen Ausdrücken zu reden.

W.: Na, wenn ich es Ihnen sage, nachher können Sie es mir wirklich schon glauben.

Ich: Das nützt mir nicht das Geringste, wenn ich Ihnen das wirklich glaube.

Darauf brummte er noch einiges, dann setzte er sich ans Klavier und spielte Mörikes: „Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir“. Als er fertig war, mit treuherzigstem Tone: „Na, dass das kein Schwindel ist, das muss ein Mensch doch merken,“ worin ich denn aus ganzem Herzen einstimmte, und der Friede war wieder hergestellt.

Kein Missklang hat die glücklichen Tage gestört, die ich in Matzen und Wien an seiner Seite verleben durfte. Nie hat er mir gegenüber die Stacheln herausgekehrt, obwohl ich, bei aller Achtung vor seiner Grösse, ihm nie ein sacrificium intellectus gebracht habe. Er wusste Selbständigkeit und Aufrichtigkeit durchaus zu schätzen.

9.

In den Wiener Tagen hatte mir Wolf auch von seiner Absicht gesprochen, den gewaltigen Roman Alarcons „Manuel Venegas“ als Oper zu bearbeiten. Er hatte die Dichterin des Textes zum „Corregidor“ ersucht, ihm auch dieses Werk zu dramatisieren, und seinem unwiderstehlichen Drängen hatte Frau Mayreder schliesslich nachgegeben, so wenig ihr das erzkatholische Milieu des Stoffes zusagte. Kein Wunder, dass das nur dem Komponisten zu Liebe unternommene Werk nicht glückte und zurückgelegt wurde.

Bald darauf fand Wolf in Moritz Hörnes den Dichter, der den Stoff in seinem Sinne bewältigte. Wolf war von der Arbeit seines neuen Freundes

so entzückt, dass er eine beabsichtigte Reise nach Venedig aufgab, um sich sofort an die Komposition des „Manuel Venegas" zu machen. In der kurzen Zeit von etwa 14 Tagen schuf er den jetzt veröffentlichten Teil der Oper, im Zustand furchtbarster Erregtheit: da brach das Verhängnis über ihn herein. Und — bittere Ironie des Schicksals — bei ihm, dem stolzen, unabhängigen Künstler nahm der „Grössenwahn" die Gestalt an, dass er sich einbildete, Direktor der Hofoper geworden zu sein. Sein Zustand wurde so bedenklich, dass die schleunige Überführung in eine Heilanstalt nötig wurde. Die hochgesteigerte Erregung der künstlerischen Konzeption hat zweifellos den Ausbruch der Krankheit beschleunigt. Aber, so traurig auch der Trost sein mag, früher oder später hätte ihn das Verhängnis doch ereilt. Ein Jahr vor dem Ausbruch der Krankheit fuhr Wolf mit Dr. Potpeschnigg, der mir später den Vorfall erzählt hat, auf der Eisenbahn. Ein Kohlenstäubchen, das ihm ins Auge geflogen war, musste durch den Arzt mit der Pincette entfernt werden. Nachdem dies geschehen, nahm der Arzt den Dr. Potpeschnigg beiseite und sagte zu ihm: „Wissen Sie, dass Ihr Freund reflektorische Pupillenstarre hat?" Diese Erscheinung, dass die Pupille sich nicht zusammenzieht, ist eine für die progressive Paralyse symptomatische. Damals aber traf seine Freunde die Nachricht wie ein Blitz aus heitrem Himmel. Ich war mit den Vorbereitungen zu unserem zweiten öffentlichen Konzert beschäftigt; wir änderten die erste Nummer des Programms in einer den Verhältnissen angemessenen Weise. Als aber Lang unter meiner Begleitung in der Singakademie das tief ergreifende Kernersche Gedicht:

„Zur Ruh, zur Ruh, ihr müden Glieder"

sang, musste ich alle Kraft zusammennehmen, um meine Fassung zu bewahren.

10.

Einmal noch habe ich Wolf auf längere Zeit wiedergesehen, zum letztenmal. Im Januar 1898 kamen Nachrichten aus Wien, dass sein Zustand sich gebessert habe und dass seine Entlassung aus der Svetlinschen Anstalt bevorstehe. Es war dies eine medizinisch sogenannte Intermission, ein Rückgang der Krankheitserscheinungen, die unter Umständen Jahre andauert. An eine völlige Genesung war aber nach dem übereinstimmenden Ausspruch von sechs Ärzten, die die Krankheit als paralysis progressiva erkannt hatten, nicht zu denken. Immerhin war die Möglichkeit ausgesprochen worden, dass Wolf sogar noch produktiv werde thätig sein können.

Als er aus der Anstalt entlassen war, ging er auf kurze Zeit in seine Heimat und von da nach dem Adriatischen Meere. Aus Lussin

piccolo erhielt ich einmal eine Ansichtskarte von ihm. Einen ergreifenden Auftritt aus jener Zeit hat mir Dr. Potpeschnigg erzählt. Wolf hatte auch in der Anstalt zeitweise gearbeitet, den Klavierpart von einigen seiner Lieder für Orchester übertragen, ja er hatte auch seine symphonische Dichtung „Penthesilea" einer teilweisen Umarbeitung unterzogen und einen ruhigen Zwischensatz eingeschaltet. Von diesem hatte er eine hohe Meinung und wollte ihn Potpeschnigg vorspielen. Das Stück, erzählte P., sah in der Partitur äusserlich ganz richtig geschrieben aus, war aber seinem Gehalt nach die Leistung eines Schülers in der Kompositionslehre, der zum erstenmal einen Satz für Orchester schreibt. Wolf fing an zu spielen, wurde unruhig, brach nach einigen Takten mit den Worten ab: „Herrgott, was hab ich denn da gemacht?" sprang auf und riss das Blatt in Stücke.

Von seiner Reise nach Wien zurückgekehrt, ging er bald nach Traunkirchen am Traunsee, wo er in nächster Nähe der Köchertschen Villa ein Bauernhäuschen bezog, das die genannten Freunde für ihn hatten einrichten lassen. Dort konnte er je nach Bedarf für sich allein sein und hatte jeden Augenblick die Möglichkeit, bei den Freunden zu sein, die mit zartester Aufmerksamkeit für ihn sorgten.

Als ich Wolf meine Absicht äusserte, ihn auf meiner Sommerreise zu besuchen, erhielt ich den folgenden Brief, den letzten, den er mir geschrieben:

Mein lieber Freund!

Auf Ihren in Aussicht gestellten Besuch freue ich mich sehr, schlage Ihnen aber vor, anstatt bei Burgstaller gleich bei mir Ihr Absteigequartier zu nehmen, da ich diesmal meine eigene Wirtschaft führe und über ein freundliches isoliertes Gastzimmer in meinem Häuschen verfüge. Vorsichtshalber will ich Sie noch aufmerksam machen, bei Ihrer Ankunft in Salzkammergut nicht in Traunkirchensee, sondern in Station Traunkirchen auszusteigen, damit wir uns am Bahnhof nicht verfehlen. — Grosse Freude hat mir Ihr Aufsatz in den „Mecklenburgischen Nachrichten" gemacht;*) schade, das derselbe erst entstand nachdem die „gesammelten Aufsätze" bereits erschienen waren. Der Artikel würde dem Büchlein zur besonderen Zierde gereicht haben. Auch die Wahl und Zusammenstellung des Programms für Schwerin hat mir ausnehmend gut gefallen. Sie hätten es gar nicht besser machen können. —

Was ich treibe? ich treibe die Kunst zu leben, d. h. ich musiziere gar nicht, correspondiere so wenig als möglich und lasse mir's im Übrigen gut geschehen. Köcherts grüssen schönstens, ditto

Ihr herzlich ergebener

Traunkirchen, 16. Juni 1898. Hugo Wolf.

Mitte Juli kam ich nach Traunkirchen. Für jemand, der Wolf nicht kannte, war nichts auffälliges zu bemerken; aber es lag wie ein Schleier

*) Als Einleitung zu einer von Karl Lang in Schwerin veranstalteten Wolf-Matinee.

über seinem Wesen; er war stiller, sanfter geworden. Nur einmal erfreute er mich durch einen Ausbruch seines Zornes, als wir zusammen die Korrektur der damals im Druck befindlichen Michelangelo-Lieder lasen. Da geriet er über die zahlreichen Druckfehler in seine alte, ehrliche Wut.

Gleich nach meiner Ankunft hatte Frau Köchert zu mir gesagt: „Fragen Sie Wolf nicht nach seiner Oper. Es sind mehrfach Anfragen an ihn gekommen, was der Manuel Venegas mache. Dann hat er die Oper vorgenommen, stundenlang darüber gebrütet — und es geht nicht. Wenn er selbst davon anfängt, dann ist es was anderes." In der That hat Wolf in jenen Tagen weder von seiner Krankheit noch von Manuel Venegas ein Wort gesprochen. Aber die Zukunft beschäftigte ihn doch. Von dem bevorstehenden erneuten Ausbruch seiner Krankheit hatte er wohl keine Ahnung. Er dachte daran, den Winter, fern von dem Geräusch der Grossstadt, in Gmunden zuzubringen, und so fuhren wir eines Morgens dorthin, um uns nach einer Wohnung umzusehen. Ein Gebäude, von der Wasserseite aus gesehen, gefiel ihm. Mit Mühe machten wir die Vorderseite des Hauses ausfindig, das sich als ein öffentliches Gebäude herausstellte. So kehrten wir unverrichteter Sache zurück. Für uns andere war es ja nur der Wunsch gewesen, dem Freunde gefällig zu sein.

Eines Abends fand ich auf meinem Nachttisch einige Bände Nietzsche. Ich hatte so meine Gedanken darüber, ob das wohl für einen Mann, der der Ruhe bedürftig war, wie unser Freund, die richtige Lektüre sei. Am nächsten Morgen, es war der Tag meiner Abreise, fragte er mich, ob ich im Nietzsche gelesen hätte. Auf meine Antwort: „die Vorreden zu den späteren Ausgaben früherer Werke" erwiderte er: „Nichts von den Gedichten?" — Als ich es verneinte: „Hören Sie mal zu!" und er las mir in seiner unvergesslich ausdrucksvollen Weise das Gedicht vor „An den Mistral":

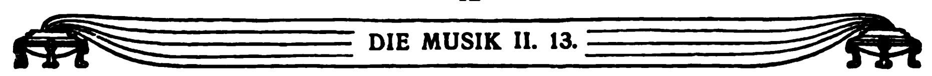
> Mistral-Wind, du Wolken-Jäger,
> Trübsal-Mörder, Himmels-Feger,
> Brausender, wie lieb' ich dich!
> Sind wir Zwei nicht Eines Schoosses
> Erstlingsgabe, Eines Loses
> Vorbestimmte ewiglich?

„Das will ich im Winter für Chor und grosses Orchester komponieren. Das soll was werden! Da werdet ihr schauen!"

Am Nachmittag reiste ich ab. Die drei Töchter des Hauses, dieselben, für die Wolf einst das Goethesche Gedicht „Epiphanias" komponiert hatte,*) liessen es sich nicht nehmen, den Gast über den See zum

---

*) Dieses Lied lag dem 7. Heft des II. Jahrgangs der „Musik" bei.



Bahnhof zu rudern. Der Himmel war gleichmässig bedeckt, nur die ländlichen hellen Kleider der drei jungen Mädchen, die mit kräftigen Schlägen uns über die Fläche des Sees ruderten, brachten einen fröhlichen Ton in die trübe Landschaft, auf die der trotzige Traunstein herniederschaute. Wolf sass in Schweigen versunken da. Das Boot stiess am Lande auf. Ich verabschiedete mich von den jungen Damen, Wolf geleitete mich den Weg zur Bahnstation hinauf. Der Zug fuhr heran. Mit herzlicher Umarmung schieden wir von einander. Ich trat ans Fenster, und so lange ich ihn sehen konnte, stand er dort in seinem hellgrauen Anzuge, in der Hand zum Abschied den Hut schwenkend.

Am 4. September erhielt ich als letzten Gruss ein Exemplar der Gesänge Michelangelos mit seiner eigenhändigen Widmung.

Wenige Wochen später schlossen sich für immer hinter ihm die Thore der Wiener Landes-Irrenanstalt.

Ich bin am Ende. Wie vieles, was ich in jenen Jahren erlebt, ist meinem Gedächtnisse entschwunden; die Stunden, die ich mit dem grossen Menschen verlebt, sind meinem Bewusstsein unauslöschlich eingegraben. Jetzt, wo er tot ist, sind eine Menge Geschichten ans Licht gekommen, die ihn in seinem Kampfe der feindlichen Aussenwelt gegenüber charakterisieren. Hoffentlich tragen die vorstehenden Aufzeichnungen zu der Erkenntnis bei, dass der grosse Künstler Liebe, die ihm entgegen gebracht wurde, in reichstem Masse zu vergelten wusste, dass er nicht nur liebebedürftig, sondern auch in wahrem Sinne des Wortes liebenswürdig war.





In der ganzen Kunstgeschichte finden wir keine zweite Familie, deren zahlreiche Mitglieder sich ausschliesslich in den Dienst der Kunst stellten, diese zu ihrem Lebensberuf machten, wie dies in der Familie, welcher der grosse Leipziger Thomaskantor Johann Sebastian Bach entstammte, der Fall war. Drei Generationen hindurch war die kirchliche Tonkunst in der über ganz Thüringen verbreiteten Familie heimisch gewesen, bis endlich ein Johann Sebastian den von seinen Vorfahren gepflegten Kunstzweig zu seiner höchsten Vollendung führte. Unter den zahlreichen Angehörigen der Familie Bach, welchen Namen wir unter den Ratsmusikern und Organisten im XVII. und XVIII. Jahrhundert in den thüringischen Landen immer und immer wieder begegnen, ist der Eisenacher Organist Johann Christoph, ein Onkel des Johann Sebastian, nächst diesem unstreitig der Bedeutendste.

Johann Christoph Bach wurde als der Sohn Heinrich Bachs (1615—1692), eines Enkels des Stammvaters der Familie, Veit Bach, zu Arnstadt am 8. Dezember 1642 geboren. Als der älteste von drei Brüdern schon frühzeitig vom Vater in der Kunst des Orgelspiels unterwiesen, begegnen wir ihm bereits im Jahre 1665 als ersten Organisten zu Eisenach. Genoss er daselbst nun auch die Achtung und Liebe seiner Mitbürger im höchsten Grade, so herrschte doch während seines ganzen Lebens Frau Sorge in seinem Hause, und trotz aller umfangreichen Gesuche konnte er doch vom Rate der Stadt eine Erhöhung seines Gehalts, das aus 116 Thalern 1 Groschen 6 Pfg. in bar und 2 Malter Korn p. a. bestand, nicht erlangen, indem der letztere meinte, „dass auch bei geringer Besoldung jedweder Vater durch gutes Haushalten seine Kinder zu erziehen schuldig sei". Für die Misère des Lebens in seiner Kunst Trost suchend und findend, starb Johann Christoph Bach nach 38jähriger Amtsthätigkeit als Haupt-Organist am 31. März 1703.

Johann Christoph Bach hat sowohl als Orgelspieler wie auch als Komponist bedeutendes geleistet. Seine Fertigkeit auf der Orgel war so ausserordentlich, dass man ihn vielfach dem berühmten Pachelbel, der in Eisenach einige Zeit als Hof-Organist fungierte, an die Seite stellte, und seine uns erhalten gebliebenen Kompositionen lassen uns in ihm einen der begabtesten Contrapunktisten erkennen; Philipp Emanuel Bach nennt ihn „den grossen und ausdrückenden Komponisten". Das Herrlichste hat er in den beiden Motetten „Unsres Herzens Freude hat ein Ende" und „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", sowie in der mehr einem Oratorium gleichenden zweiundzwanzigstimmigen Messe „Es erhob sich ein Streit" geschaffen. Durch seinen Choral: „Komm, o komm du Geist des Lebens" lebt Johann Christoph Bach, der Oheim des grossen Thomaskantors, heute noch unter uns fort.



BÜCHER

197. **Dr. Carl Hagemann.** Regie. Studien zur dramatischen Kunst. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig.
198. **Malwine Brée:** Die Grundlage der Methode Leschetizky. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
199. **Meta Römer-Neubner:** Quadratnoten, ein neues vereinfachtes Notensystem. Verlag: Wilh. Hiemesch, Kronstadt-Ungarn.
200. **Paul Riesen:** Das schlüssellose Notensystem der Zukunft. Verlag: Riesen & Calebow, Dresden.

197. Die Zeiten sind noch nicht allzuferne, wo ein berühmtes Mitglied der Wiener Hofoper einen neuen Regisseur, der den primo uomo zu einer mannigfaltigeren Pantomimik anleiten wollte, als sie im Ausstrecken des rechten Arms und in der Festlegung der linken Hand auf die Magengrube besteht, die stolzen Worte erwidern konnte: „Wenn S' g'spielt hab'n woll'n, gangen S' ins Burgtheater. Mir singen!" Der Ausspruch ist klassisch in seiner Art und jedenfalls ungemein bezeichnend für eine Phase der Opern, worin das Drama nur den Vorwand für die selbstsüchtigen Künste des Singvirtuosen bildete. Der Vater einer sinnvollen Regie im gesungenen Drama ist bekanntlich Richard Wagner, an seinen Werken haben fähige Männer gelernt, die Regie als eine ganz besondere Kunst aufzufassen, und deren Erkenntnisse sind dann auch dem älteren Repertoire nicht wenig zu gute gekommen.

Ein Buch, das die Probleme und Ziele dieser Kunst erörtert, ist, wie man ruhig sagen darf, schon lang ein Bedürfnis gewesen und darum begrüsst das Erscheinen des Hagemanschen Werkes auch derjenige, der darin nur einen ersten, natürlicherweise unvollkommenen Versuch erblicken kann. Hagemann handelt zwar hauptsächlich vom Schauspiel, aber er streift auch die Oper und vieles von dem was er vorbringt, wird auf beiden Kunstgebieten Geltung haben. Sehr richtig ist darauf hingewiesen, wie auch die Schauspiel-Regie, wichtige Anregungen von der seitens der Literatur stets etwas von oben herab behandelten Oper empfangen hat, was die Namen eines Dingelstedt und Wagner auch für die Ideale der Meininger und Münchener Inscenierungskunst bedeuten. Man lernt in dem Verfasser einen sachkundigen, hochgebildeten Mann kennen, dessen Darstellung man mit lebhaftem Interesse folgt und dem man zu seinem Vorhaben, dem Buche ein Supplement über Opernregie nachzuschicken, ein herzliches „Glück auf!" zurufen möchte. Freilich, wer da glaubt, nach der Lektüre schon ein vollkommener Regisseur geworden zu sein, der würde sich bitter täuschen. Theoretische Einsicht und praktische Durchführung sind zweierlei. Aber wer sich zunächst über die Geschichte und die wichtigsten Aufgaben der Regie unterrichten will, der angehende Regisseur, der Schauspieler, der Bühnensänger, der Bühnenschriftsteller, der Kritiker und der Theaterfreund, wird gerne zu dem gut geschriebenen Werkchen greifen und es mit Dank für mancherlei wertvolle Winke und Aufschlüsse aus der Hand legen.

Angesichts des bevorstehenden Supplements möchte ich einige, gerade vom musikalischen Standpunkt belangreiche Wünsche aussprechen. Es wäre u. a. zu zeigen, wie

der Begriff des Ensembles von den Finalen der komischen Oper ausgegangen, wie wichtig überhaupt die komische Oper auch im Punkte der Regie für die Entwickelung einer lebensvollen Handlung im musikalischen Drama geworden ist. Es wird gesagt werden müssen, dass vom alten Melodrama die Anregung zu einer genauen Übereinstimmung von Musik und Gebärde sich herschreibt, wie die Meyerbeerschen Werke seit den vierziger Jahren das Gefühl für die Motivierung des scenischen Vorgangs lähmten. Für die neuere symphonistisch entwickelte Oper kommt ein wichtiges Gesetz in Betracht: dass die harmonische Spannung und rhythmische Bewegung der Musik in einer mathematischen Proportion zur seelischen Spannung und äusseren Bewegung auf der Scene stehen muss. Auch wäre zu erklären, dass z. B. die Italiener einen Opernregisseur und eine Abtönung des Bühnenbildes in unserem Sinne nicht kennen. Sie stellen die prächtigsten Dekorationen auf, aber so wie sie stehen, bleiben sie den ganzen Akt, ohne dass versucht wird, die Stimmung, etwa durch einen Wechsel des Lichtes, der Stimmung des Moments entsprechend, abzuwandeln. Es würde sich dann herausstellen, dass die moderne Opernregie eine deutsche Kunst ist, und man müsste ermitteln, wie viel zu ihrer Ausbildung die Thatsache beigetragen hat, dass sich die Wirkung auch grösster Kunstwerke nach öfterem Hören abstumpft und neue Reizmittel erfordert, zumeist in folgender Skala: berühmte Gaste; neue Ausstattung; subtile Regie. Darüber und über hundert Anderes werden wir Hagemanns Ansicht gerne hören wollen.

Mit Recht verlangt der Verfasser, dass der wichtige Beruf des Regisseurs, der einen ganzen Mann fordert, nicht im Nebenamt ausgeübt werde. Der Ruf nach „Regieschulen" wird laut. Ich knüpfe daran den Wunsch auch nach einer praktischen „Regieliteratur". Wie viel gute, fruchtbare Bemerkungen zur Inscenierung einzelner Bühnenwerke stecken doch neben manchem Unpraktischen in den Recensionen der Tages- und Fachpresse zerstreut, und gehen für die allgemeine Praxis verloren. Hier könnte eine verdienstliche Sammelarbeit einsetzen, die dem strebsamen Künstler in unserem hastenden Dasein viel Zeit und Kopfzerbrechen ersparen würde. Das Beste, freilich, das Genie, die unmittelbare Intuition wird nie und nimmer durch Bücherweisheit sich ersetzen lassen.

Dr. Richard Batka.

198. Auf dem klaviertechnischen Gebiet weht ein frischer Wind. Man sieht endlich ein, dass dem „Ding an sich" mit Fünffinger-Übungen, Skalen, Etuden, u. s. w. nicht beizukommen ist, und beeilt sich den physiologischen Kern der Sache blosszulegen. Ich hoffe, dass die Zeit des Unterganges aller Klavierschulen nicht mehr allzu fern liegt. Jedenfalls hat die Schülerin Leschetizkys mit dieser reich ausgestatteten, anschaulich aufs höchste fesselnden Darstellung der Wiener Schule neben Jaell und Unschuld von Melasfeld das Ihrige dazu gethan.

199. Der Versuche, mit unserem alten schwerfälligen enharmonischen Notensystem zu brechen, sind unzählige. Meta Römer wirft allen Ballast der Schriftzeichen, den ganzen Notenkram kühn über Bord und zeichnet in ein kariertes Netz von einer roten Grenzlinie an Quadrate für alle 12 Intervalle. Das Verfahren ist im Prinzip kinderleicht, in praxi wohl aber wegen der typischen Ausdruckslosigket der Bilder, wegen des Mangels einer geeigneten Physiognomie, kaum zu empfehlen. Anfängern, vor allem Kindern, aber ist dies Quadratsystem wegen der Einfachheit und Klarheit der Darstellung z. B. der Notenwerte, der Pausen u. s. w. von wirklichem Nutzen.

200. Versucht etwas Ähnliches, wenn auch unter Beibehaltung der Noten. Riesen zieht eine markierte Ober- und Unterlinie, hat also sechs Linien statt der bisherigen fünf. Er erreicht eine Verminderung der Hilfslinien und eine grosse Einheitlichkeit des Ober- und Untersystems. Sämtliche Schlüssel fallen fort. Ich muss gestehen, dass ich

seinen Anhang glatt habe spielen können, was mir bei den Quadratnoten sehr schwer fiel. — Immerhin sind solche Versuche solange ohne Wirkung, bis eine internationale Musik-Konferenz zu allen diesen Erfindungen Stellung nimmt.

R. M. Breithaupt.

MUSIKALIEN

201. **Norbert Salter:** Modernes Konzert-Album für Violoncell und Klavier. Verlag: Herm. Seemann Nachfolger, Leipzig.
202. **August Kuehnel:** Kammersonaten für Viola da Gamba und Basso continuo. Für Violoncello und Klavier bearbeitet von Franz Bennat. No. 1. Verlag: Dreililien, Berlin.
203. **Arnold Mendelssohn:** op. 24. G. D. A. E. Drei Tonsätze für Violine und Klavier. Ebenda.
204. **Antonio Scontrino:** Quartetto (Sol minore) per 2 Violini, Viola e Violoncello. Partitura e Parti. Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig e Milano.
205. **César Thomson:** Passacaglia nach Händel. Ebenda. Skandinavisches Wiegenlied. Für Violine mit Pianofortebegleitung. Verlag: Schott, Brüssel; O. Junne, Leipzig.
206. **M. P. Marsick:** Petites fleurs musicales de l'âme pour Violon avec accomp. de Piano. op. 28—32. Ebenda.
207. **Eduard Behm:** op. 14. Trio für Klavier, Violine und Violoncell. — op. 15. Sonate für Klavier und Violine. — op. 22. Kleine Suite für Violine mit Pianoforte. Verlag: Ries & Erler, Berlin.
208. **Adolf Sandberger:** op. 4. Trio-Sonate für Violine, Viola und Pianoforte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
209. **Hans Huber:** op. 116. Sonata appassionata No. 6 für Violine mit Pianoforte. Ebenda.
210. **F. Luzzatto:** op. 62. Zwei Stücke für Violine und Pianoforte. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn.
211. **Franz Ries:** Elegie für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

201. Warum dieses Konzertalbum „modernes" genannt wird, ist mir nicht recht klar, da es nur klassische Stücke in freilich sehr hübsch gesetzten Übertragungen enthält, sowie das bekannte Rondo von Boccherini wohl in seiner Originalgestalt. Von Boccherini wird ferner noch ein Adagio geboten. Den übrigen Inhalt dieser für Spieler, die mit dem Daumenaufsatz gut Bescheid wissen, sehr empfehlenswerten Sammlung bilden die bekannte Arie aus Bachs Orchester-Suite in D-dur, Chopins Nocturne op. 9 No. 2, eine Melodie von Molique, das Larghetto aus Mozarts Clarinettenquintett, Schuberts „Du bist die Ruh", Schumanns „Mondnacht" und „Träumerei" aus den „Kinderscenen", endlich eine Chopinsche Etude.

202. Die vorliegende in ihrer Originalgestalt 1698 veröffentlichte Sonate besteht aus einer prächtigen Ciaconna mit 13 meist sehr schönen Variationen. Sie bietet gewiegten Violoncellisten eine lohnende Aufgabe. Eine entsprechende Bearbeitung für Bratsche wäre gewiss willkommen.

203. Diese drei Tonsätze, die nach den leeren Saiten der Violine ihren Namen haben, sind Gaben eines feinsinnigen Tondichters für musikalische Feinschmecker. No. 1 In Memoriam ist wohl am wertvollsten; es trägt Schumannschen Charakter. Die Melodie

No. 2 nimmt auch durch die reizvolle Begleitung für sich ein. No. 3 Scherzo, ein sehr flottes, nicht immer leichtes Stück, ist auch für den Konzertvortrag geeignet.

204. Mit diesem Quartett kann ich mich nicht recht befreunden, es ist mir zu gesucht in Harmonie und Rhythmus, zu arm an Erfindung; statt blühender Phantasie herrscht trockene Reflexion vor. Im Adagio finden sich wenigstens Spuren von Wärme, hübsche Gedanken auch im Finale; der Gesamteindruck bleibt aber doch unbefriedigend.

205. Zwei prächtige Vortragsstücke des mit der Violintechnik aufs beste vertrauten, ausgezeichneten Künstlers. Die Passacaglia ist eine besonders lohnende Aufgabe für Virtuosen.

206. Sehr leichte, dankbare Vortragsstückchen für den Salon; am empfehlenswertesten sind die Romanzen op. 29 und 32, hübsch auch die Berceuse op. 30, unbedeutend op. 28 Ouverture-Marche und op. 31 Colombine (Valse).

207. Diese ersten Versuche des begabten Komponisten auf dem Gebiet der Kammermusik, die schon sämtlich hier zur Aufführung gekommen sind, dürfen wir wohl als vielversprechende Abschlagszahlungen betrachten. In dem Trio interessiert die Arbeit mehr als die Erfindung; Tiefe und Leidenschaft vermisse ich namentlich in den beiden Ecksätzen; recht gefällig ist das Adagio, ein melodisches Zwiegespräch der beiden Streichinstrumente, am gelungensten das kecke Scherzo mit dem eigenartigen Trio. Besseren Dilettanten sei dieses Trio warm empfohlen, nicht minder auch die dreisätzige Violinsonate, die manchen Anklang an Grieg enthält. In dem Adagio mit seiner breiten Melodie giebt der Komponist wohl sein bestes. Nicht ohne Eigenart sind die rezitativischen Stellen. Auch zum öffentlichen Vortrag ist diese Sonate geeignet. Ein ganz prächtiges Werk, das für die Geschmacksbildung der Jugend sehr empfehlenswert ist, ist die frische kleine Suite. Die sehr gelungene, warm empfundene Arie eignet sich vortrefflich zum Vortrag, auch für Kirchenkonzerte. Sie liegt auch in einer Separatausgabe vor.

208. Eine wesentliche Bereicherung der noch immer ziemlich dürftigen Literatur der Trios für Klavier, Violine und Bratsche, wenn auch kein Werk von grosser Tiefe oder Eigenart; feinsinnig, melodiös, nie banal, sehr dankbar für die Spieler und ohne Schwierigkeit, so recht für das musikalische Haus geeignet.

209. Ein wertvolles Werk, eine der gediegensten Geigensonaten der Neuzeit, eine lohnende Aufgabe für geistig und technisch reife Spieler. Der erste Satz von einer Ausdehnung, die für eine Sonate eigentlich schon genügte. Im Adagio Poesie bis auf den fugierten unnötig schweren Zwischensatz. Das verhältnismässig kurze Finale steht den beiden vorhergehenden Sätzen in Bezug auf Erfindung nach.

210. Bessere Salonmusik, etwas gesucht in den Harmonieen. Dem Gebet gebe ich den Vorzug vor der Romanze.

211. Ein sehr dankbares, selbst in der dem Charakter des Stückes freilich entsprechenden b-moll-Tonart für den Spieler nicht unbequemes, nicht sehr schwieriges Vortragsstück des allen Geigern durch seine prächtigen Suiten wohlbekannten, feinsinnigen Komponisten: gediegen, ernst und vor allem nicht weichlich.

Dr. Wilh. Altmann.





BÜHNE UND WELT 1903, No. 7. — Über „Natur und Tierwelt bei Richard Wagner" spricht Erich Kloss; er zeigt namentlich sehr schön, wie bei Wagner die instinktive Teilnahme der treuen Tiere an des Menschen Lust und Leid zum Ausdruck kommt (Ross Grane, Siegfrieds Waldvöglein), und welche Rolle das Tier im „Parsifal" spielt, wo der Schwanenmord „ein unerhörtes Werk" genannt wird („gebrochen das Aug', siehst du den Blick?"). — Eine Übersicht über die gegenwärtigen „Meister des Taktstockes" enthält den wahren Satz: „Der moderne Dirigent bedeutet für die Musik der Jetztzeit: alles. Er ist das Oberhaupt eines Staates, der nur für die Monarchie geschaffen ist, dem die Herrschaft und Überlegenheit mehrerer den Todesstoss versetzt."

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1903, No. 3–6. — „Zur Verrohung der Kritik" — unter dieser Bezeichnung teilt Dr. Wilhelm Altmann einen aus dem Jahre 1819 stammenden Brief des Intendanten v. Brühl an die Sängerin Anna Milder-Hauptmann mit, in dem es im Hinblick auf eine missgünstige Besprechung heisst: „Die ungesittete und wahrhaft pöbelhafte Art, mit welcher jetzt Theaterrezensenten auftreten und gegen einzelne Künstler, sowie gegen die Direktion schmähen, ist zwar empörend im höchsten Grade, doch bleibt nichts weiter übrig, als sie zu verachten." — Oswald Flemmings Aufsatz über „die staatliche Prüfung der Musiklehrer" kommt zu dem Schluss: „Solange nicht unfehlbar festgestellt werden kann, wo der wirkliche Wert aufhört, so lange wird uns auch der staatliche Schutz nicht vor Täuschung und Betrug bewahren können." — Eine andere Studie, „Die musikalische Erziehung in ihrem Einfluss auf die Verhältnisse des Musikalienmarktes" fasst das heute viel besprochene Thema einmal vom Standpunkt des Verlegers aus auf. Sie setzt der Beschränkung der Produktion eine Erhöhung der Konsumption und der Erziehung des Volkes eine Erziehung der Reichen zum wirklichen Verständnis der Musik entgegen. Durch Läuterung des Geschmackes schwindet die Vorliebe für Minderwertiges und daher auch die Nachfrage danach; es würde also der ganze Musikalienhandel — besonders wenn man so weit käme, nicht auszuleihen, sondern zu kaufen — dadurch gehoben.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1903, No. 3—6. — Dr. Hugo Leichtentritts Aufsatzreihe „Vorläufer und Anfänge der Programm-Musik" behandelt weiterhin das allmähliche Aufkommen dieser Richtung, verweilt etwas länger bei Mundays, eines englischen Komponisten des 16. Jahrhunderts, Versuch, das schöne Wetter und das Gewitter musikalisch darzustellen (in diesem „ältesten Urahnen einer langen Reihe von Gewitterstücken" versinnbildlichen ruhige, gleichmässig dahinfliessende Passagen das schöne Wetter, schnelle Sechzehntelfiguren malen das Zucken des Blitzes; auch das Rollen des Donners hört man), erwähnt die programmatischen Ansätze in Frobergers und Kaspar Kerlls Werken, bespricht ausführlich Kuhnaus Sonate „Der Streit zwischen Goliath und David", Couperins Klaviersuiten und Rameaus 22 mit Überschriften versehene Klavierstücke, unter denen z. B. die „Les Soupirs" betitelte Komposition die Seufzer durch ihren

Rhythmus ausdrückt: „das ganze Stück besteht in der melodieführenden Stimme aus lauter Auftakten, das erste und das fünfte Achtel fehlen in jedem Takte". Sehr schön und knapp wird Haydns und Mozarts Anteil an der Programmmusik behandelt und dabei mit Recht auf Stellen wie z. B. „quantus tremor est futurus" im Requiem hingewiesen. Ein kräftiger Hinweis auf den durch Rousseau am schönsten verkörperten Natursinn und auf die Beziehungen zwischen Programmmusik und Oper, wie sie namentlich bei Gluck (Orpheus, Armida) und Mozart (Idomeneus, König Thamos) zu Tage treten, schliessen die Untersuchung vorläufig ab. — In den gleichen Nummern widmet H. J. Conrat der „grossen deutschen Sängerin" „Gertrud Elisabet Mara" ein ausführliches Gedenkblatt.

DAS LITERARISCHE DEUTSCH-ÖSTERREICH (Wien) 1903, Februar-Heft. — Wilhelm Schriefer verbreitet sich in seinem Aufsatz „Die Kunst des Tons", ausgehend von dem Verhältnis zwischen Ton und Wort, über die Beziehungen zwischen Dichtung und Musik in der Oper und ergreift Partei für die alte Oper, noch mehr für das schlichte Singspiel gegenüber dem Wagnerschen Kunstwerk, das ihm zu wenig natürlich erscheint. Er zeigt namentlich, wie schädlich die Überschätzung der Musik seitens des Publikums für die Entwickelung der Textdichtung ist; wie betrübend die Thatsache ist, dass man auch in Schriftstellerkreisen die „librettistische Arbeit" allzu gering schätzt. Sehr schön beweist er, dass der ganze Ruhm, den die „Cavalleria rusticana" ihrem Komponisten eintrug, durchaus nur dem Opernbuch zu verdanken ist. Er sagt, hieran anknüpfend: „Weil der Ton Bewegung, innere Bewegung, Empfindung ist, weil in der Bewegung, im Ton Verlangen liegt, wird jenes Libretto das beste und wirksamste sein, das nie stillsteht, das durch und durch Empfindung, Verlangen, Leidenschaft ist und dessen Vorgänge den Begriffen des Zuschauers am nächsten liegen, also menschlich sind." — Besondere Erwähnung verdient wohl auch der in dem Aufsatz enthaltene Ausspruch Ferdinand Kürnbergers: „Es ist schwierig, vielleicht unmöglich, ein musikalisches Drama zu schreiben. Die Musik bedarf der Leidenschaften, der Affekte, das Drama motiviert dieselben. Motivierung ist Verstandesoperation; diese widerstrebt der Musik. Eine Handlung voll wirklicher Leidenschaften, welche auf dem Kürzesten sich motivieren: Das ist das Ideal eines musikalischen Dramas."

DIE ZEIT (Berlin) 1903, No. 19. — „Viertel-Töne" benennt Paul Zschorlich einen Artikel über Max Reger, von dem er sagt, er habe trotz Wagner und Strauss noch Neues aus dem Reiche der Harmonieen hervorzuholen gewusst. „Regers Harmonieen sind einzigartig, originell und in ihren Kombinationen geradezu neu. Man sollte nun meinen, dass ein Komponist, über dessen Harmonieen die Sonne nicht untergeht, wie keiner zuvor imstande sein müsse, den feinsten seelischen Regungen musikalischen Ausdruck zu verleihen. Leider trifft das bei Reger heute noch nicht zu. Seine Harmonieen fesseln, verblüffen, ja ängstigen, aber sie wärmen nicht. Sie sind ihm nicht Mittel (der Interpretation) zum Zweck (des Gefühlsausdrucks), sondern Selbstzweck." Regers Entwickelung scheint Zschorlich durch unsere Harmoniebegriffe gehemmt zu sein. Hieran knüpft er den Gedanken, man könne die Abstufung nach halben Tönen aufgeben und den Gebrauch der Viertel-Töne einführen. „Barbarische Völker kennen und üben die Praxis der Viertel-Töne. Warum sollten es die feinfühligeren Kulturvölker nicht können? .. Von allen lebenden Komponisten scheint Max Reger der berufenste, diese neuen Bahnen zu erschliessen. Alles in ihm drängt danach, bewusst oder

unbewusst. Keiner würde des neuen Materials so schnell Herr werden wie er... Ist die Viertel-Ton-Bewegung innerlich berechtigt, dann wird sie siegen, und wenn ein Jahrhundert darüber vergeht!"

DEUTSCHE ARBEIT (München) 1903, No. 5. — Dem vor drei Jahren gestorbenen Vorkämpfer für neudeutsche Musik widmet Richard Batka ein „Heinrich Porges. Erinnerungen und Briefe" überschriebenes Gedenkblatt, das die persönlichen und redaktionellen Beziehungen Batkas zu Porges aufrollt und in die Worte ausklingt: „Nun ruht er in Frieden, das heisse Herz, das in dem morschen Körper so hoch für seine Ideale schlug, steht still, und ein Mann ist dahin, der wie selten einer das Wagnersche Wort erfüllt hat, dass deutsch sein heisst, eine Sache um ihrer selbst willen treiben. An der Lücke, die sein Scheiden hinterliess, ermessen wir die Summe ehrlicher, deutscher Arbeit, die er auf einem wichtigen Posten der Kunst durch ein halbes Menschenalter zäh aufopfernd und frei von jedem persönlichen Ehrgeiz geleistet hat." Aus den interessanten Briefen, die Batka hier veröffentlicht, seien ein paar charakteristische Stellen hervorgehoben. Im Jahre 1898 schreibt Porges anknüpfend an Wendelin Weissheimers „Erinnerungen": „Der Kernpunkt der Sache liegt darin, dass es nach meiner Ansicht durchaus unrecht ist, R. Wagner wegen seiner Nichtbeachtung der Kompositionen seiner Anhänger und Freunde anzugreifen. Das muss als ein mit dem tiefsten Kerne seines Wesens nun einmal untrennbar verknüpftes Phänomen hingenommen werden, dessen Erklärung allerdings nicht so einfach ist und die schwierigsten Momente des ethischen und psychologischen Wesens des künstlerischen Schaffens aufrühren würde." Und am 21. Dezember 1900 schreibt er über Cornelius' „Cid": „Ich weiss noch, wie uns das markante Cid-Thema, die wunderherrliche Trauermusik beim Auftreten Chimenes, das glutwarme, begeisterte Aufflammen am Schlusse des 1. Aktes einen mächtigen Eindruck machte. Den Höhepunkt bildete aber der 2. Akt. Gewiss weist er einigermassen den Einfluss des ‚Tristan' auf; aber wie ist dieser mit der durchaus eigengearteten Persönlichkeit des Cid-Komponisten verschmolzen! Der ‚Cid' bedeutet nach meiner Ansicht eine wichtige Etappe in der Entwickelung des deutschen Musikdramas, er steht auf der Mittelstufe zwischen ‚Oper' und ‚Tragödie'. Ein tragischer Dichter war Cornelius nicht, aber doch ein wirklicher Dichter, der Gestalten vor sich zu sehen die Kraft besass. Der Schwerpunkt im ‚Cid' liegt auf den inneren psychischen Vorgängen, wir haben es da mit einem, wie ich sagen möchte, psychologischen Drama zu thun. Die Vision der Chimene im 3. Akte erscheint mir als eine Art Ersatz für den tragischen Ausgang".

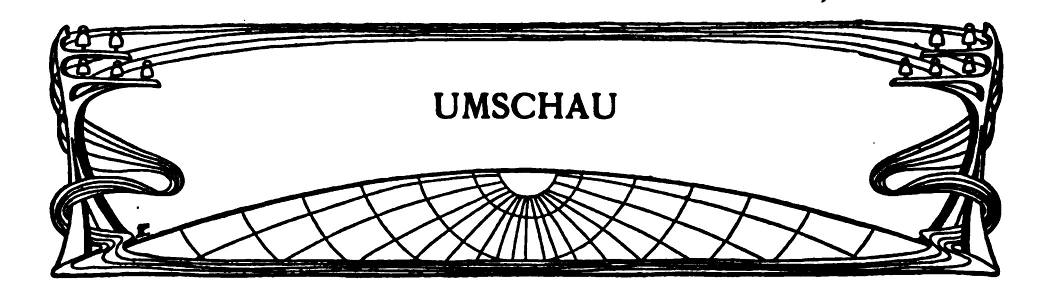
DER TAG (Berlin) 1903, Nr. 77. — Gelegentlich der Uraufführung von Bruckners „Neunter" in Wien am 11. Februar berichtet Ludwig Karpath (Anton Bruckners „Neunte") über den fünfviertelstündigen tobenden Beifall des Publikums; er bespricht sodann Bruckners Leidensgang als Komponist und sein Verhältnis zu Brahms. Dass Brahms Bruckner zu schaden suchte, nennt er eine Lüge; nach ihm wurde Bruckner nur aus politischen Gründen dem freiheitlich gesinnten Brahms als „Gegenpapst" gegenübergestellt. „Das, was man gestern erlebte, war die endgültige Anerkennung einer Jahrzehnte hindurch misshandelten grossartigen Begabung! . . . Ob es nun Zufall war oder Absicht, dass das posthume Werk Anton Bruckners so spät in die Öffentlichkeit gelangt war, das eine ist sicher: es war gut so, denn es wurde entrückt der Liebe und dem Hass der Parteien, es wurde nahe gebracht dem Empfinden der Allgemeinheit, die sich nun des Errungenen

freut.“ Karpath preist ganz besonders die machtvolle Thematik des Werkes; das Scherzo nennt er entzückend und berliozisch im Raffinement der Instrumentation; am schwersten verständlich ist nach ihm der dritte Satz, das „Adagio“ — Bruckners Abschied vom Leben ... „Die letzten Accorde dieses feierlichen Satzes erklingen in der That wie aus transcendentalen Höhen, ergreifend und erschütternd, gleich der sanften Klage eines Sterbenden.“

FRANKFURTER NACHRICHTEN 1903, Nr. 46. — Zum Fest des 75jährigen Bestehens des „Frankfurter Liederkranz“ ergreift Aug. Glück das Wort in dem Aufsatz „Das Gästebuch des ‚Frankfurter Liederkranz‘“. Er skizziert knapp und lehrreich die Entwickelung des Vereines und kommt auf die Sitte zu sprechen, dass die von Mitgliedern in den Verein eingeführten Gäste in ein zu diesem Zweck aufliegendes Buch ihren Namen einzutragen pflegten. Wir treffen da Namen wie F. Freiligrath (1839), Fr. Liszt (1841), G. Hellmesberger (1849), Gustav Walter (1864), u. v. a. Max Bruch trug sich 1855 als „Stipendiat der Mozartstiftung“ ein, 1833 Dr. H. Hoffmann (der Verfasser des „Struwelpeter“), 1834 der Maler W. Kaulbach, 1835 Gutzkow, 1836 Mendelssohn, Hiller und Rossini; spätere Jahre bringen die Namen Abt, Lortzing, Hoffmann v. Fallersleben, Lindpaintner, Neukomm, L. Riehl, Fr. Vischer, Ignaz Lachner und Richard Wagner; der letztgenannte fügte seinem Namenszug noch die ersten sechs Takte des „Meistersinger“-Vorspiels bei, das er eben damals (Sommer 1862) vollendet hatte.

GENERALANZEIGER FÜR DÜSSELDORF 1903, Nr. 42. — Ein weithinhallendes, ernstes Echo verdient Eccarius-Siebers Artikel „Zu Richard Wagners zwanzigstem Todestage“, worin betont wird, dass Wagners Vermächtnis: sein „Wille, den Deutschen eine nationale Bühne zu schaffen“, noch immer nicht erfüllt ist. „Welsche Opern beherrschen neben dem Musikdrama das heutige Theater, und nach wie vor amüsieren Theaterpuppen statt Gestalten von Fleisch und Blut das genussbedürftige Publikum ... Eingeweihte predigen vor tauben Ohren, wenn sie der neuen Ära entsprechende Kunststätten als Haupterfordernis der Pflege Wagnerscher Dramatik fordern.“ Am Schlimmsten ist nach dem Verfasser die trübe Thatsache, dass zeitgenössische Nachfolger Wagners leben, ohne gehört oder gar anerkannt zu werden. Wagners zwanzigster Todestag erscheint ihm als geeigneter Moment, auf Cyrill Kistler hinzuweisen, der „das Unglück hat, ein Deutscher zu sein“. „Ist es nicht ein schlagender Beweis dafür, dass Wagners Sache noch nicht die des Volkes und seiner Vertreter in Kunstsachen, nämlich der Theaterdirektionen, wurde, wenn in unserer, an guten deutschen Bühnenwerken armen Zeit ein deutscher Meister wie Kistler unberücksichtigt unter uns weilen und hervorragende Werke schaffen kann, während das Ausland immer mehr von seinen Novitäten zu importieren versteht?“

GRAZER TAGBLATT 1903, 17. 2. — „Rich. Wagners Frauengestalten“ nennt sich ein Aufsatz Friedrich Hofmanns, der Wagner als einen der „grössten Herzenskundigen“ wie Shakespeare, Goethe und Schiller die Fähigkeit zuspricht, das Weib in ewig gültigen Typen zu verkörpern. Elsa, das „weiblichste Weib“, geht ganz in ihrer Liebe auf und der Egoismus ihrer Liebe lässt sie fehlen. In Senta und Elisabeth verwandelt sich die Liebe in das heilige Mitleid, durch das dem Geliebten Erlösung zu teil wird. Alle handeln „wie ihr starkes Gefühl und ihre Überzeugung sie treibt. Wir finden nichts Gemeines oder Kleinliches an ihnen“. Selbst Ortrud handelt konsequent in ihrem Wahn, dessen Verwirrung sie in ihren christlich gewordenen Landesgenossen nur Abtrünnige sehen lässt.



AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Altenburg: Franz von Holsteins Oper „Der Haideschacht" hatte bei ihrer Erstaufführung im Hoftheater einen freundlichen Erfolg. Die Aufführung seiner Lustspieloper „Der Erbe von Morley" ist auch bereits in Aussicht genommen.

Brüssel: Im Théâtre de la Monnaie erzielte die erste Aufführung der vieraktigen Oper „Jean Michel" des 26jährigen Lütticher Komponisten Albert Dupuis einen starken Erfolg. Das Nähere siehe Kritik: Oper in diesem Heft.

Dresden: Das Hoftheater hat Leo Blechs „Alpenkönig und Menschenfeind" zur Uraufführung im Herbst angenommen.

Zürich: Im Stadttheater gelangte Georg Häsers neue Oper „Hadlaub" (nach der gleichnamigen Novelle von Gottfried Keller) zur Uraufführung.

KONZERTE

Birmingham: Das Oratorium von Edward Elgar, das bei dem 1904 hier stattfindenden Musikfest zum erstenmal aufgeführt werden soll, wie wir bereits in Heft II 10, S. 289 berichteten, führt den Namen „Die Apostel".

Frankfurt: Die Reihenfolge, in der die am Gesangswettstreit teilnehmenden vierunddreissig Männergesangvereine im Wettsingen figurieren werden, ist nunmehr durch das Los festgesetzt worden. Das offizielle Programm unter Angabe der angemeldeten Anzahl Sänger und der selbstgewählten Chöre lautet: Donnerstag, 4. Juni, Vormittag: Hannoverscher Männer-Gesangverein (215), Hegar, „Rudolf von Werdenberg". Leipziger Männerchor (227), G. Weber, „Waldweben". Magdeburger Männerchor (123), V. Lachner, „Hymne an die Musik". Sängerbund Mülheim a. Ruhr (153), C. Attenhofer, „Am Römerstein". Sanssouci, Dortmund (175), Jos. Brambach, „Gesang der Geister über den Wassern". Sanssouci, Essen (166), M. Neumann, „Sturmerwachen". Hilaria, Offenbach (153), Fr. Hegar, „Weihe des Liedes".

Donnerstag, 4. Juni, Nachmittag: Potsdamer Männer-Gesangverein (142), Schubert, „Sehnsucht". Sängerchor des Turnvereins Wiesbaden (145), J. Rietz, „Morgenlied". Quartettverein Colombey, Elberfeld (210), M. Neumann, „Teja". Dortmunder Lehrer-Gesangverein (220), Jos. Brambach, „Es muss doch Frühling werden". Dresdner Orpheus (196), Jos. Brambach, „Der fliegende Holländer". Crefelder Sängerbund (187), Jos. Schwartz, „Im Gebirge". Concordia Aachen (197), Jos. Brambach, „Sonnenaufgang".

Freitag, 5. Juni, Vormittag: Liedertafel M.-Gladbach (236), Jos. Brambach, „Gesang der Geister über den Wassern". Kölner Männer-Gesangverein (236), Jos. Brambach, „Meeresstille und glückliche Fahrt". Berliner Liedertafel (192), Fr. Hegar, „Rudolf von Werdenberg". Erfurter Männer-Gesangverein (171), L. Kempter, „Meeresstimmen". Bonner Männer-Gesangverein (222), R. Becker, „Friedrich Rotbart". Frohsinn, Mülheim a. Ruhr (181), E. Heuser, „Hünengräber". Bremer Lehrer-Gesangverein (141), P. Cornelius, „Der alte Soldat".

Freitag, 5. Juni, Nachmittag: Barmer Sängerchor (195), Jos. Rheinberger, „Rolands Horn". Solinger Liedertafel (132), G. Rauchenecker, „Gruss der Heimat". Würzburger Liedertafel (127), M. Meyer-Olbersleben, „Volkers Schwanenlied". Casseler Liederverein (142), J. B. Zerlett, „Seesturm". Wiesbadener Männer-Gesangverein (151), Schubert, „Ruhe, schönstes Glück der Erde". Oberbarmer Sängerhain (233), Hegar, „Kaiser Karl in der Johannisnacht". Berliner Lehrer-Gesangverein (226) Hegar, „Kaiser Karl in der Johannisnacht".

Samstag, 6. Juni, Vormittag: Essener Männer-Gesangverein (163), Hegar, „Walpurga". Sängerchor des Turnvereins, Offenbach (185), Hegar, „Hymne an den Gesang". Concordia, Wiesbaden (147), M. Bruch, „Vom Rhein". Concordia, Essen (192), Jos. Brambach, „Meeresstille und glückliche Fahrt". Strassburger Männer-Gesangverein (192), Herm. Hutter, „Auferstehung". Deutscher Sängerkreis Elberfeld (195), Jos. Schwartz, „Frühling".

London: Das Programm des vom 16.—25. Mai in der Queens-Hall unter Leitung Weingartners stattfindenden Beethoven-Konzertes umfasst für acht Konzerte die neun Symphonieen, die Ouvertüren zu Coriolan, Prometheus, Egmont, Leonore II und III, König Stephan und „Zur Namensfeier", das Tripelkonzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester, das fünfte Klavierkonzert (Es-dur) und die Chorphantasie, das Violinkonzert, die beiden Violin-Romanzen in F-dur und G-dur, die Kreutzer-Sonate, das C-dur-Quartett op. 59, das Septett, das Streichquintett op. 29, das B-dur Klaviertrio op. 97, die Arie „Abscheulicher, wo eilst du hin?" aus „Fidelio", die „Ah, perfido"-Arie und den Liedercyklus „An die ferne Geliebte". Von Solisten sind gewonnen: Agnes Nicholls, Muriel Foster, Ben Davies, William Green, Ffrangcon-Davies, Fanny Davies, Alfr. Reisenauer, Joh. Kruse und das Streichquartett Kruse. Das Orchester besteht aus 100 Musikern, der mitwirkende Chor der Philharmonischen Gesellschaft in Dulwich aus 250 Stimmen.

TAGESCHRONIK

Zu Preisrichtern für den Frankfurter Gesangwettstreit sind vom Kaiser ernannt worden: Dr. Franz Beier-Kassel, Hofmusikdirektor Max Clarus-Braunschweig, Prof. Förstler-Stuttgart, Prof. Siegfried Ochs-Berlin, General-Intendant Freiherr von Perfall-München, Prof. Dr. Bernhard Scholz-Frankfurt a. M., General-Musikdirektor von Schuch-Dresden, Prof. Dr. Volbach-Mainz, Universitäts-Musikdirektor H. Zöllner-Leipzig.

In London hat sich ein Komitee gebildet, um eine Summe von 100000 Mk. zusammenzubringen, die für die Veranstaltung eines nationalen Musikfestes mit ausschliesslich englischer Musik bestimmt ist. Für dieses Mukikfest sind sechs Konzerte an drei Tagen vorgesehen, eines am Vormittag, das zweite am Nachmittag jedes Tages.

Ein aus 26 Bläsern bestehendes Finnisches Studentenorchester unternimmt im Juni und Juli eine Tournee durch Deutschland.

Für das im Mai zu Bonn stattfindende Kammermusikfest ist Prof. Jos. Joachim zum Ehrenpräsidenten des Festausschusses gewählt worden.

Franz Mikorey wurde vom Herzog von Anhalt zum Hofkapellmeister ernannt.

Herr J. H. Block in Berlin hat aus Anlass des Dirigentenjubiläums von Prof. Arthur Nikisch einen Arthur-Nikisch-Fond für die Mitglieder des Leipziger Gewandhausorchesters im Betrage von 20000 Mk. und dem



Leipziger Konservatorium ein Arthur Nikisch-Stipendium im Betrage von 10000 Mk. gestiftet.

Der Verlag des „Musikalischen Wochenblatt" wie der gesamte Verlag E. W. Fritsch zu Leipzig ist in den Besitz der Firma C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) übergegangen. Die Redaktion des Musikalischen Wochenblattes hat Herr Karl Kipke übernommen.

In Paris starb der am 8. Januar 1846 daselbst geborene Komponist Albert Cahen, ein Schüler César Francks. Von seinen Bühnenwerken seien erwähnt die vieraktige Oper „Le Vénétien" (1890 in Rouen), und ein Ballet „La fleur de neiges".

NACHTRAG UND BERICHTIGUNG

Als ich im ersten Beethovenheft der „Musik" (Jahrgang I, Heft 12) eine Zusammenstellung der Nachkommen der Familie Beethoven, oder genauer gesagt, der Nachkommen Karls van Beethoven, des Neffen des Tondichters (denn nur dieser Neffe pflanzte die Familie fort) versuchte, stützte ich mich auf offizielle Dokumente und musste aus dem Umstande, dass die gerichtliche Todesfallaufnahme nach der am 15. November 1891 verstorbenen Witwe Karls, Karoline van Beethoven, wohl die Töchter Karoline, verehelichte Weidinger, und Gabriele, verehelichte Heimler, ja sogar den verschollenen Sohn Ludwig, aber als Enkel nur die Kinder der verstorbenen Tochter Marie, gleichfalls verehelichten Weidinger, Marie und Hermann anführt, zu dem Schluss gedrängt werden, dass die beiden erst genannten Töchter kinderlos geblieben sind. Seitdem hat sich jedoch der Sohn der Frau Karoline Weidinger, Herr Paul Weidinger, bei mir gemeldet und hatte die besondere Liebenswürdigkeit, mir eine Unterredung mit seiner Mutter zu vermitteln. Diese Dame, die trotz ihrer 71 Jahre noch eine seltene Energie und Rüstigkeit, eine imposante Gestalt und aufrechte Haltung zeigt und deren interessanter Kopf mit seinen energischen Zügen die Abstammung von dem Musikheros nicht verleugnet, war so gütig, mir nun neue wichtige Aufschlüsse über die zahlreiche Nachkommenschaft Karls van Beethoven zu geben. Sie selbst besitzt demnach nicht weniger als fünf Söhne, und zwar Franz Weidinger, Beamter der Kreditanstalt, Karl, Beamter bei der Nordbahn, Paul, Vorstandsstellvertreter der Nordbahn und Professor der Handelswissenschaften, Gustav, Ober-Offizial der Nordbahn, und Robert, Adjunkt bei der Südbahn. Von diesen besitzt Franz wieder drei Söhne und eine Tochter, Paul einen Sohn und eine Tochter und Gustav zwei Söhne in jugendlichem Alter. — Aber auch Gabriele Heimler, deren Gatte Robert Heimler gegenwärtig Hauptkassierer der anglo-österreichischen Bank ist, hat eine Tochter Gabriele, die mit dem Nordbahnbeamten Emil Zimmermann verehelicht ist, und einen Sohn Raoul, Bankbeamter. Endlich war auch die jüngste Tochter Karls van Beethoven, die Pianistin Hermine, die zur Zeit obiger Todesfallaufnahme bereits tot war, verheiratet und zwar mit Emil Axmann, Stations-Chef in Karlsbad. Sie starb 1886 oder 1887 nach kurzer Ehe im Wochenbett, erst 34 Jahre alt, mit Hinterlassung eines Sohnes Egon. Dazu kommen noch die beiden von mir bereits angeführten Kinder von Marie Weidinger, der Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Hermann Weidinger, verehelicht, und seine Schwester Marie, die als Malerin thätig ist. Somit ist die Nachkommenschaft der Familie Beethoven, allerdings nur nach der weiblichen Linie, eine ungemein zahlreiche, während sie in der männlichen, falls Karls verschollener Sohn Ludwig oder dessen Sohn Wilhelm nicht doch noch irgendwo, vielleicht in Amerika, leben, erloschen ist. Dr. Max Vancsa.



KRITIK

OPER

BASEL: Eine würdige und eindrucksvolle Aufführung der „Götterdämmerung", die, unglaublich aber wahr, in diesem Winter zum erstenmal über unsere Bühne ging, sowie ein erfolgreiches Gastspiel Bertrams sind die beiden Momente, die aus den letzten Wochen der Opernsaison hervorzuheben sind. Bertram sang in wirklich wunderbarer Weise den „Fliegenden Holländer", dem gegenüber freilich die auf ihn folgenden kleineren Partieen in „Bajazzo" und „Cavalleria" keine Steigerung bedeuteten. Leider war der Künstler durch Krankheit verhindert, sein Gastspiel mit dem ebenfalls angekündigten Wolfram im „Tannhäuser" zu beschliessen. Dr. H. Stumm.

BERLIN: „Louise" von Gustave Charpentier. Die Aufführung dieses Werkes alarmiert so ziemlich das ganze Personal selbst einer stattlichen Operntruppe, und der Dichterkomponist hat dafür gesorgt, dass es nicht nur beim Alarm bleibt. Die Kritik der Aufführung (auf die ich mich beschränken kann, nachdem hier mehrfach von dem Werk selbst berichtet wurde) muss diesmal unbedingt ausgehen von der Regie. Sie war Herrn Droescher anvertraut. Es wird Herrn Droescher gern nachgesagt, dass er schliesslich doch nur ein Mann künstlerisch kleiner Mittel sei. In Berlin ist man im Anerkennen nicht verschwenderisch. Ob Herr Droescher wirklich eines grossen Wurfes nicht fähig ist, wird noch abzuwarten sein. Dass er bei der Louisen-Aufführung mit seinen „kleinen Mitteln" alle Anforderungen des Dichterkomponisten reichlich bestreiten konnte, wird kein Unbefangener bestreiten. Es war keine Schablone in der Komposition der Bildchen, die sich da in einiger Hast über die Scene schoben, und wenn sich bei einigen „grossen" Stellen (wie namentlich dem Montmartre-Fest) doch die akademische Schablone durch den modernen Realismus durchdrängte, so lag die Schuld sicher nicht an der Regie allein. — Die Massenscenen also waren gelungen. Aber nicht minder auch die Einzelscenen. Es ist verblüffend, was unsere Opernkünstler auch darstellerisch leisten. Wie Herr Hoffmann den bekannten biederen Arbeitsmann, der wie ein Ahasver von einer Kleinbürgertragödie in die andere stampft, und wie Frau Goetze die nicht minder bekannte keifsüchtige Alte individualisierte — am „Deutschen Theater" hätte man das auch nicht besser gemacht. Gesanglich leistete das beste Frl. Destinn als Louise. Herr Philipp hätte mit etwas mehr Temperament die ziemlich farblose Gestalt des jungen „Dichters" glaublicher machen können. Dr. Muck hatte die musikalische Leitung. Wie immer sparte er bei den Schatten nicht an Schwarz und bei den Lichtern nicht an Weiss. Einer starken Wirkung kann er immer sicher sein, und bei einem Werk wie der Charpentierschen Louise ist die Zweifarbentechnik auch sonst vollkommen ausreichend. Willy Pastor.

BREMEN: Das Repertoire unserer Oper fristet mit sogen. Benefizvorstellungen und mit Gastspielen ein ziemlich planloses Dasein. Wenn jemand als „star" mit einem Norddeutschen Lloyddampfer über die grosse Salzlache ins Land der Trusts und Impresarios ging, so sang er im Vorübergehen als letzte Generalprobe noch einmal im Stadttheater. So machten es jetzt die Berliner Centraltheaterleute, die uns die abgestandene japanische Theehausgeschichte noch einmal servierten. Künstlerische Ziele hatte dagegen das Gastspiel Raoul Walters aus München, der nur seine persönliche Kunst zu sehr in den Vordergrund stellte, im Evangelimann seine virtuose Darstellungskunst und

im Tell als Arnold Melchtal seine phänomenalen Tenormittel. Aus dem grossen Ensemblekrach des Kölner Stadttheaters scheint für uns nun der lang gesuchte lyrische Bariton Friedrich Rupp abfallen zu sollen. Seine Stimme ist robust und glänzend, aber spröde, und seine Gesangsart nicht allzu vornehm. Wer wird aber die vielen übrigen vorhandenen und mit Schluss der Saison entstehenden Lücken ausfüllen? Dr. Gerh. Hellmers.

BRÜSSEL: Mit der Uraufführung der Oper „Jean Michel“ von Albert Dupuis haben sich die rührigen Direktoren des Monnaie-Theaters Kufferath und Guidé wieder besonderen Dank verdient: sie haben mit einem Schlag die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf ein bedeutendes dramatisches Talent gelenkt. Der Komponist, ein Belgier aus Verviers, ist erst 26 Jahre alt und Schüler Vincent d'Indys. Der Inhalt des von Garnir und Vallier geschickt verfassten Textbuches ist folgender: Jean, Enkel des Lütticher Waffenfabrikanten Hubert, und Madeleine, eine Spitzenklöpplerin und Jugendgefährtin Jeans lieben sich. François, der eben vom Militär entlassen ist und vordem von Madeleine abgewiesen worden war, verdächtigt in seiner Eifersucht das Mädchen ihrem Bräutigam gegenüber. Dieser glaubt ihm und bricht mit Madeleine. Als er über seinen Irrtum aufgeklärt wird, ist es zu spät, er findet Madeleine im Fieberwahn und sie stirbt in seinen Armen. Aus diesem einfachen Inhalt haben die Dichter vier Akte voller Leben und Tiefe hingestellt. Albert Dupuis ist ein ausgesprochen dramatisches Talent, das in fast allen Situationen den richtigen Ton findet. Mit Ausnahme des zweiten Aktes, dessen Anfangsscenen etwas an den Haaren herbeigezogen sind und die so auch musikalisch nicht recht packen, bewegt sich das Werk in aufsteigender Linie, um im vierten Akt seinen dramatischen Höhepunkt zu erreichen. Wer mit den einfachsten Mitteln (es sind hier nur zwei Personen auf der Scene) einen solchen Akt schreiben kann, der ist ein gereifter Künstler. Und welches Leben entwickelt der dritte Akt! Das Fest in der Werkstatt ist von einer lebensvollen Realistik, die komischen Scenen, wie die Verkündung des „Menus“ von einer spontanen Komik. Das Orchester ist meisterhaft behandelt. Dupuis zeigt sich da so recht als der schönklingenden César Franckschen Schule (sein Lehrer d'Indy ist Schüler Francks) entsprossen. Nirgends ein Aufdrängen grober Dissonanzen und hohles Lärmmachen. Die Aufführung war ausgezeichnet: prachtvolle, charakteristische Dekorationen, lebensvolle Darstellung der Volksscenen, vorzügliche Besetzung — allen voran Mademoiselle Friché (Madeleine). Das Orchester unter S. Dupuis hielt sich tadellos. Der Erfolg war ein grosser und ehrlicher. Felix Welcker.

DRESDEN: Die nicht abzuleugnende Einförmigkeit des Opernspielplans wurde durch die Neueinstudierung von Verdis „Ein Maskenball“ in angenehmster Weise unterbrochen. Man darf dieser Oper in der langen Reihe Verdischer Werke schon deswegen eine besondere Bedeutung beimessen, weil sie gleichsam die Wasserscheide für das Schaffen dieses Proteus unter den Bühnenkomponisten bedeutet. Fliesst in den ersten beiden Akten der Strom der Erfindung und Ausgestaltung noch nach Süden zu dem Gebiet der alten italienischen Oper, so wendet er sich in den letzten beiden Akten dem deutschen Norden zu, aus dessen Gefilden Verdi späterhin die Grundsätze Wagnerscher Kunst sich aneignete. Dass dabei Verdi doch immer er selbst ist und über dem Bestreben zu charakterisieren die Freude am frischen Musizieren nicht verliert, ist selbstverständlich. Unter Schuchs Leitung erzielte die in jeder Hinsicht glänzende Neueinstudierung einen stürmischen Erfolg, der sich bei den Wiederholungen als nachhaltig erwiesen hat. F. A. Geissler.

DÜSSELDORF: Direktor Heinrich Gottinger bot anlässlich der Wiederkehr des zwanzigsten Todestages von Richard Wagner den ganzen „Ring des Nibelungen“ zu ermässigten Preisen. Das Unternehmen glückte in jeder Hinsicht über alle Er-

wartungen, so dass ein zweiter Cyklus dem ersten folgen konnte und ebenfalls voll besetzte Häuser erzielte. Als Stützen der sehr viel Gutes bietenden Wiedergaben erwarben sich Clemens Kaufung, ein prächtiger „Siegmund" und guter „Siegfried," Remi Marsano als „Wotan", Frau Langen („Frika," „Erda," „Waltraute"), Fanny Pracher besondere Verdienste. Die Brünnhildenrolle muste in letzter Stunde durch Gäste besetzt werden. Frau Seebold-Essen, Frau Pester-Prosky (Köln) alternierten miteinander, letztere mit bedeutendstem Erfolge. Savitsch als „Hunding," A. Passy-Cornet als „Mime", Krause als „Loge" zeichneten sich ebenfalls aus. Reich dirigierte. — Als Novität gab man „Don Quixote" von Rauchenecker. Die Epigonenarbeit vermochte nur wenig zu interessieren, da das Libretto geradezu als dilettantisch bezeichnet werden muss.

A. Eccarius-Sieber.

HANNOVER: Eine glanzvolle, prächtig abgerundete Aufführung der „Götterdämmerung" beschloss den „Ring", dessen einzelne Teile freilich in ziemlich grossen Intervallen aufeinander gefolgt waren. Die Damen Thomas-Schwartz, Hofmann und Jahn, sowie die Herren Moest, Gillmeister und Holldack bildeten neben der erstrangigen Orchesterleistung die Hauptfaktoren des schönen Gelingens. Ausser einer flotten und anregenden Vorführung der „Weissen Dame" nahm das Gastspiel der Frau Senger-Bettaque unser erhöhtes Interesse in Anspruch. Die Brünnhilde in der „Walküre" war ihre erste Gastrolle, die sie mit ihrem schönen, vollen Organ und ihrer verinnerlicht-hehren Darstellung wahrhaft erschöpfte. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Seit längerer Zeit wieder einmal eine Uraufführung auf unserer Opernbühne! Allerdings keine Opernpremière, sondern die Erstaufführung eines grossen Tanzmärchens in drei Akten, „Prinz Ador", Inhaltsidee von E. Sievert, Musik von Cornelius Rübner. Die lange Dauer des „Tanzmärchens" (es währt $2^1/_2$ Stunden) ist sein Kardinalfehler. Hier muss unbedingt eine Vereinfachung des ganzen Vorgangs eintreten, soll dies neue Werk einen weiteren Bühnenweg machen. Die Handlung ist diese Vereinfachung wert, denn es geht jetzt ein bischen gar zu bunt und unlogisch darin zu, unlogischer, als es auch ein Märchen vertragen kann. — Prinz Ador kommt, von Irrlichtern geführt, in das Dämonenreich des Froschkönigs, den er ersticht und des dämonenbeherrschenden Scepters beraubt, verflucht von des Froschkönigs Geliebten, der „bösen Fee". Dann rettet Prinz Ador irgendwoher die schöne Prinzessin Beane, versinkt mit ihr in süssen Liebestraum, nachdem er ihr das Scepter zum Geschenk gegeben. Das ist sein Verderben, denn jetzt hat die böse Fee wieder Macht über ihn. Sie verwandelt ihn in eine Art Bärenhäuter, sodass ihn Beane nicht mehr erkennt. Der zweite Akt bringt lediglich eine Bauernhochzeit in Gegenwart Beanes und ihres königlichen Vaters. Der dritte Akt zeigt Beane, umworben von den Prinzen des Orients und Occidents. Vergebens sucht der mit tanzenden Bauern ins Schloss gekommene Prinz Ador sich ihr kenntlich zu machen; dafür muss er wahrnehmen, wie plötzlich die böse Fee mit ihren Dämonen naht, der Prinzessin das Scepter zu entwinden. Jetzt springt er selbst entschlossen zu und ergreift das Scepter; die besiegte böse Fee verschwindet und Prinz Ador erlangt damit seine frühere Gestalt und die Liebe Beanes zurück. Cornelius Rübner hat nun diese langausgedehnte Geschichte mit einem buntfarbigen musikalischen Netz umsponnen, in dem er es an Vielgestaltigkeit mit dem Tanzpoem aufnimmt, es hinsichtlich der Originalität der Erfindung indes weit übertrifft, auch da noch, wo bei ihm die musikalische Erfindungsgabe unter den Längen des Stoffes mitzuleiden beginnt und nachzulassen droht. Alles in allem aber hat Rübner mit der Komposition dieses Tanzmärchens gezeigt, wie sicher er in den musikalischen Schuhen steht und wie gut assortiert die Schatzkammer seines Könnens ist, nur, dass das Allzuviel seine Arbeit niederdrückt. Weniger wäre schliesslich auch hier mehr gewesen. Die Aufführung

brachte dem Komponisten einen herzlichen Erfolg, war aber, genau genommen, scenisch- und darstellerisch noch nicht genug durchgearbeitet, um ganz befriedigen zu können. Am besten war unsere Balletmeisterin Frl. Bayz als Beane. Dem Tanzmärchen ging eine Wiedergabe von Gounods zweiaktiger, einst zuerst für den Spielpächter Benazet in Baden-Baden geschriebenen Oper „Philemon und Baucis" voraus. 43 Jahre nach ihrer ersten Pariser Aufführung kam sie nun zum erstenmal hier heraus. Die hübsche, melodische, etwas sentimentale Musik gefiel namentlich im ersten Akt sehr. Im zweiten stört der operettenhafte Zug des Dialogs, der Jupiter in seinem Liebespürschgang nach dem ernsten ersten Akt doch unglaublich trivialisiert. Herr Bussard als Philemon, Frl. Angerer als Baucis, Keller als Jupiter und Lordmann als Vulcan verhalfen der Oper unter Kapellmeister Lorentz zu einer guten Wiedergabe. Von anderen Aufführungen sei noch die Wiederholung des vor einigen Jahren zuerst hier aufgeführten Raimundschen Zauberspiels „Die gefesselte Phantasie" mit der von Felix Mottl bearbeiteten Musik Franz Schuberts besonders hervorgehoben. Die anmutige, feine stimmungsvolle Musik Schuberts, sowie die von Herrn Herz überaus drastisch verkörperten Wiener Wirtshausscenen des Harfenisten Nachtigall trugen auch diesmal siegreich über alle sonstige Altväterlichkeit hinweg. Albert Herzog.

KÖNIGSBERG i. Pr.: In dem zum Schaden des einheimischen Ensembles fortwährend Gäste bringenden Stadttheater gastierten inzwischen, ausser den Aspiranten, Francesco d'Andrade und Wilhelm Grüning, beide, besonders aber d'Andrade, sehr gefeiert. Mozarts „Zauberflöte" erhielt bei ihrer Neueinstudierung ein reizend märchenhaftes Gepräge durch den ausgezeichneten Papageno v. Ulmanns; auch Hildebrandts Tamino durfte sich hören lassen. Begrüssenswert war die Wiederaufnahme des seit Jahrzehnten nicht mehr gegebenen Marschnerschen „Vampyrs" ins Repertoire.

Paul Ehlers.

MANNHEIM: Hermann Krug, der Heldentenor unserer Bühne, ist tot. Er ist, erst 34 Jahre alt, unerwartet rasch infolge eines Herzschlages aus dem Leben geschieden, er, der Sänger, der sämtliche Wagnerschen Heldenpartieen strichlos und bis zur letzten Note ausdauernd zu singen vermochte, er, der liebenswürdige Mensch und gerade Charakter, der hier beliebt war, wie kaum ein anderer. Heinrich Scheuten und Dr. Briesemeister gastieren aushilfsweise und suchen im lyrischen wie heroischen Fach unser bedauerliches Tenor-Interregnum erträglich zu gestalten. Alfred Sieder aus Köln ist als Tenorbuffo engagiert worden, der „Lyrische" ist noch zu suchen. Als Novität erschien in hübscher Inscenierung Leo Blechs „Das war ich". Die Musik bedeutet allerdings für den harmlosen Text einer Dorf-Idylle ein etwas schweres Geschütz, aber die musikalische Erfindung ist reich und dem Innern entströmt. Die contrapunktische Arbeit ist meisterhaft und die Instrumentation farbenprächtig. In glücklicher Weise sind die geschlossenen Formen der alten Oper mit Elementen des musikdramatischen Stils vereinigt. Die Idylle, die Hofkapellmeister Kähler leitete, fand grossen und herzlichen Beifall. Jetzt giebt man den „Ring des Nibelungen" als Cyklus zum zweitenmale. Margarete Brandes steht als grosszügige Brünnhilde im Vordergrund, allerlei Gäste von aussen müssen die Aufführung ermöglichen, da zum Überfluss auch unser Wotan, Max Bucksath, erkrankt ist. K. Eschmann.

PETERSBURG: Im Februar fand die Wiederaufführung der Oper von Rimsky-Korsakow „Die Braut des Czaaren" zum Jubiläum der Kammersängerin N. Friede statt. Die Jubilarin, die ihre 15jährige Thätigkeit an der Marien-Bühne feierte, trat in einer der Hauptrollen auf. Sie zeichnet sich durch eine schöne, in allen Registern gleiche Mezzo-Sopran-Stimme und ein hervorragendes musikalisches Empfinden aus. In demselben Monat erlebte die „Götterdämmerung" ihre Erstaufführung in russischer Sprache. Die

Inscenierung war eine sorgfältige, alle Rollen waren an die besten Kräfte verteilt und die Hauptpartieen den vortrefflichen Wagner-Interpreten F. Litvinne und H. Jerschow übergeben. Im ganzen wurde das Repertoire der letzten Zeit fast ausschliesslich den Werken dieses Meisters gewidmet. So hatten wir „Lohengrin" und „Tristan und Isolde", in dem auch van Dyk als Gast auftrat, doch keinen besonderen Erfolg erzielte.

N. Kasanli.

STOCKHOLM: Die zweite Première dieser Saison war Saint-Saëns' „Samson und Dalila". Die Aufführung war eine ganz vorzügliche und wurde auch mit grossem Beifall begrüsst. Als Solisten zeichneten sich besonders Herr Ödman als Samson und Frau Jungstedt als Dalila aus. Tobias Norlind.

STRASSBURG: Als Novitäten Messagers leichtgeschürzte „Brigitte", Délibes' etwas antediluvianisch anmutendes Ballet „Coppelia" und Massenets tragisch-düsteres „Mädchen von Navarra"; der zum Einakter konzentrierte Stoff wäre abendfüllend wirksamer zu gestalten gewesen, und der Lyriker Massenet ist in der „Cavalleria"-Rüstung mit Schlachtmusik kaum wiederzuerkennen. Dass er musikalisch fast alle Höhepunkte „verschweigt", ist so wenig weise, dass er als „Meister des Stils" nicht gelten kann! — Als „Holländer" eroberte Bertram wieder die Herzen, in St. Saëns' „Samson und Dalila" bot Agnes Herrmann eine ihrer Meisterleistungen. Eine Reprise der „Meistersinger" gab van der Beeck Gelegenheit, seine neuliche Scharte auszuwetzen. Die ganze Brüchigkeit unseres Ensembles offenbarte sich in einer Don-Juan-Aufführung; Lohse vergreift dabei eine Reihe Tempi — manches jagend, anderes schleppend und die groteske Ungeschicktheit der Direktion in puncto Rollenbesetzung verlieh einzelnen Stellen ein nahezu karrikaturhaftes Gepräge. Man denke: Ein larmoyanter Don Juan (wann werden übrigens unsere ungelenken deutschen Baritone mit der würdelosen Nachäffung des d'Andradeschen Champagnerliedtriks aufhören?) und die zwei Vertreterinnen des Altfachs als Elvira und Zerline! Leider überschätzt die Stadtverwaltung die vom musikalischen Publikum längst negierte künstlerische Kompetenz der gegenwärtigen Theaterleitung, die z. B. auch eine alljährliche Zertrümmerung des Ensembles für zweckmässig hält.

Dr. G. Altmann.

STUTTGART: Hervorragend schön gestalteten sich zwei Aufführungen von Glucks „Iphigenie auf Tauris" und zwar in der Bearbeitung von R. Strauss. Ob dieser den Chor No. 4 im ersten Akt und die Arien der Iphigenie im 3. gestrichen hat, ist mir freilich zweifelhaft. Frau Zink war in Spiel und Gesang eine edle Iphigenie; die Herren Neudörffer und Giesswein leisteten als Orest und Pylades Vorzügliches. Eine Oper ohne Liebesgeschichte, wie rein ist darin die Luft! Und Glucks Musik ist der blaue Himmel darüber, so heftig auch Natur- und Seelenstürme toben. Das Orchester unter Pohlig war unübertrefflich. Pohlig dirigierte auch Wagners Siegfried. Leider war der Held (Herr Schirmer aus Strassburg) unzulänglich. Die einheimischen Kräfte, namentlich Herr Decken als Mime, zeigten viel Verständnis. Nur die Regie liegt noch im Argen. Warum man nur Siegfried so selten hört? Giebt es so viele Mimes, die Wagner nicht ins Auge sehen können? Dr. K. Grunsky.

KONZERT

ANTWERPEN: Die seit meinem jüngsten Bericht verstrichene Periode ist besonders durch vorzügliche Kammermusik-Aufführungen bemerkenswert. An erster Stelle ist der durch die St. Royale d'Harmonie unter Mitwirkung der Rotterdamsche Trio Vereeniging (A. Verhey, L. Wolff, A. Bouman) veranstaltete Abend zu erwähnen, an dem Trios op. 63 d-moll von Schumann, op. 99 B-dur von Schubert und op. 97 B-dur von Beethoven in tadellosester Weise gespielt wurden. Dann kam die Kwartet-Kapel van

Antwerpen (Edmond De Herdt, J. Broeckx, Alfr. Verheyen, Jos. Van der Avort), die unter Mitwirkung der feinfühligen Pianistin Elvire Michiels, und des ausgezeichneten Flötisten Hipp. Vinck ihren zweiten Abend gab. Schliesslich veranstaltete der hiesige Geiger Gust. B. Walther im Verein mit Prof. Arthur De Greef und Herrn Delattre einen Musikabend, an dem eine Sonate für Klavier und Violine von César Franck, die Horn-Sonate von Beethoven und Trio op. 40 für Klavier, Geige und Horn von Joh. Brahms in musterhafter Weise zum Vortrag gelangten. Von Orchester-Konzerten ist nichts Bemerkenswertes zu berichten. Indessen verdienen einige hiesige Künstler besonderer Erwähnung. So trat in einem der Mittwochs-Konzerte im Zoologischen Garten der Violinist Edmond De Herdt mit dem 1. Konzert (g-moll) von Max Bruch auf. Ferner gelangte Mozarts köstliches Konzert op. 229 für Harfe und Flöte durch Frl. Mathilde Ontrop und Herrn Hipp. Vinck zu subtilster Wiedergabe. Jules C. Schmitz.

BASEL: Im achten Abonnementskonzert lernten wir in S. von Hauseggers „Barbarossa" ein sehr interessantes, ins Grosse gehendes Werk kennen, in dem eine zweifellos erstaunliche, viel verheissende Begabung des jungen Komponisten zu Tage tritt, das aber doch andererseits in manchen Punkten unbefriedigt lässt, und im besonderen durch seine aufdringliche Instrumentation über das Ziel hinaus schiesst. Kapellmeister Suter hatte auf eine sorgfältige Wiedergabe viele Mühe verwendet und damit dem Werk eine sehr warme Aufnahme durch die Zuhörer gesichert. Weniger Eindruck machten „Phaëton" von Saint-Saëns sowie Schillings' Prolog zum „König Ödipus" und auch Saint-Saëns' fünftem Klavierkonzert, das hinter seinen anderen erheblich zurücksteht, wäre wohl jede tiefere Wirkung versagt geblieben, wenn es nicht von einem Künstler wie Busoni, der auch als Liszt- und Chopinspieler wieder aufs neue excellierte, interpretiert worden wäre. Einen schönen Erfolg hatte der Basler Gesangverein mit einer von Suter geleiteten Aufführung von Verdis „Requiem", wiewohl auch in diesem Konzert, wie unlängst im „Faust", die solistische Besetzung nicht in allen Teilen zu befriedigen vermochte. Dr. H. Stumm.

BERLIN: Saint-Saëns' zweite Symphonie (a-moll) stand an der Spitze der Vortragsfolge des achten Konzerts der Königl. Kapelle unter Felix Weingartner. Für einen an deutsche Symphoniekost gewöhnten Musikmagen bedeutet das Werk, das in seinen Innensätzen bis zu einer Symphonietta zusammenschrumpft, nur leichte Dessertknabberei von mässigem Aroma. Nach dem Zuckerbäcker der Poet: Hector Berlioz' Irrlichter- und Sylphentanz aus Fausts Verdammung wunderfein orchestral ausgedeutet und in liebevollster Nachzeichnung. Mendelssohns glattes Violinkonzert wurde von Professor Halir zu glatt erledigt. Im letzten Satz ein Wettrennen zwischen Solovioline und Orchester. Und erstere dem Gegner um eine Nasenlänge voraus. Doch das Beste hatte man uns für den Schluss aufgespart. Mozarts C-dur-Symphonie mit der Fuge. Von wem liessen wir uns heute lieber die Wunder der Mozartschen Welt weisen als von Weingartner? — Die Singakademie versuchte sich nach einer mehrjährigen Pause wieder an Beethovens Missa. Ob so sporadisch erscheinende Aufführungen dieses Kolosses überhaupt gelingen können? Ich bezweifle es. Man nehme sich die regelmässige Pflege der „Neunten" auch für dieses Werk zum Muster, um so in die grandiose Eigenwelt der erhabenen Messe hineinwachsen zu können. Es war offenbar tüchtig unter Georg Schumann studiert worden, man befindet sich aber zur Zeit nur erst im Vorhof des Tempels. Nun gilt es, Schritt für Schritt weiter bis zum Heiligtum vorzudringen. Das Solistenquartett (die Damen Meta Geyer, Geller-Wolter, die Herren Carl Dierich und Arthur van Eweyk) hielt sich auf einer anständigen Mittelhöhe. Das Orchester, das vielfach farblos und charakterschwach klang, stellten unsere Philharmoniker. Das Violinsolo spielte Konzertmeister Witek tonschön und in seiner

bekannten sauberen Art. — Zehntes (letztes) Philharmonisches Konzert. Dirigent: Arthur Nikisch. Die beiden Teile des Programms bestanden aus der Dante-Symphonie von Liszt und Schumanns Manfred. In wundervoller Weise förderte Professor Nikisch sowohl die Welt von Innigkeiten, Poesieen und Farben aus dem Lisztschen Werk, wie die dämonisch gefärbte Romantik und zartsinnige Lyrik der Manfred-Musik zu Tage. Und Dr. Ludwig Wüllners unvergleichliche Deklamationskunst bringt sogar fast das Kunststück zu Wege, den Hörer über die Unnatur dieser Podiumdramatik hinwegzutäuschen. Nicht wenig trug zum Gelingen des Ganzen neben dem Philharmonischen Orchester auch die Mitwirkung des famosen Philharmonischen Chores bei. — Die „Böhmen" absolvierten ihre beiden letzten Soireen. Der erste Ton findet uns in der Hypnose. Es ist Oasen-Kunst, die uns von einem Traumland und von Zaubergärten erzählt. Und nur schwer weicht einem der Nachhall dieses wonnigen Musizierens. Aus den Programmen sei erwähnt: Klaviertrio (g-moll) von Smetana, Mozarts Streichquintett in C-dur, a-moll-Quartett von Schubert und ein wenig stilreines, zu cantilenenfrohes, aber klanglich prachtvolles Streichsextett (Souvenir de Florence) von Tschaikowsky (d-moll). Als Hilfstruppen waren für die stärker besetzten Werke die Herren J. Benedictus, St. Suchy und J. Fingerland hinzugezogen worden. Die Herren mögen es für das höchste Lob nehmen, dass sie nicht störend auffielen in diesem „einzigen" Ensemble, dem jedoch in der immer vorlauter werdenden ersten Bratsche, wenn auch noch von ganz ferne, eine Gefahr zu drohen beginnt. Bernhard Schuster.

Frederik Lamond hat nun auch den letzten seiner vier Klavierabende absolviert, von denen zwei ausschliesslich Beethoven, einer Brahms, der vierte der Musik von Bach bis Liszt gewidmet war. Das Facit dieser vier Abende ergiebt das Bild eines Pianisten mit reif und reich entwickelter Technik, eines tiefernsten Künstlers mit scharf ausgeprägtem Charakterkopf, aus dessen Vortrag jeden Moment ein stark individuelles Empfinden zu uns spricht. Wassilli Sapellnikoff, der mit Begleitung unserer Philharmoniker vier Klavierkonzerte (c-moll von Rachmaninoff, e-moll von Chopin, a-moll von Schumann und Es-dur von Liszt) spielte, ist ein Vollblutvirtuose, der mit souveräner Sicherheit in die Tasten greift, mit siegreichem Übermut auch die schwierigsten technischen Dinge überwindet. Ganz besonders erfreut bei diesem Spiel die kräftige Betonung des rhythmischen Elementes. In dem Schumannschen Konzert kam das weiche, träumerische der Musik durch den Vortrag weniger zum Ausdruck, dafür schwebte aber das Finale mit vollendeter Anmut der rhythmischen Bewegung dahin, auch das Thema des Chopinschen Rondo-Finale wurde bei jedesmaliger Wiederkehr mit überraschender Pikanterie gestaltet. Von wahrhaft faszinierender Wirkung war das Lisztsche Konzert, das Sapellnikoff mit glänzender Verve spielte — eine Prachtleistung ersten Ranges. Michaël von Zadora hatte sich mit seinem Klavierabend eine zu grosse Aufgabe gestellt, die er bis jetzt wenigstens noch nicht zu lösen vermochte. Ihm fehlt für die Bewältigung der Busonischen Bach-Bearbeitungen die Grösse der Tongebung; Liszts h-moll-Sonate vermag er weder technisch zu meistern, noch musikalisch zu gestalten. Merkwürdig hart und geradezu erkältend ist sein Anschlag. Hedwig Klimek sollte vom Konzertpodium überhaupt wegbleiben, geradezu frevelhaft wirtschaftete sie mit Beethovens und Bachs Musik, aus der sie durch thörichten Pedalgebrauch und lächerliche Tempozerrungen ein unverständliches Chaos herrichtete. Wer mag das junge Mädchen wohl unterrichtet haben? Martha Schley zeigte an ihrem Liederabend einen anmutenden hellen Sopran und wusste einiges aus dem Programm wie eine Gruppe Lieder von dem alten Zumsteeg und Loewes Walpurgisnacht gut zur Geltung zu bringen; für Schuberts Erlkönig oder junge Nonne reicht das Können aber noch nicht aus. Vor allem muss die Aussprache veredelt werden. E. E. Taubert.

Das letzte Abonnementskonzert der Herren Florian Zajic und Heinrich Grünfeld bestand im wesentlichen aus Dvořáks Es-dur- und Mozarts g-moll-Klavierquartett, wobei Alfred Grünfeld Klavier, Hans Hasse Bratsche spielte. Für vokale Abwechslung sorgte Frau Grumbacher-De Jong mit gewohnter Anmut. Marie Bruno, Gabriele Wietrowetz und Leo Schrattenholz brachten dessen noch ungedrucktes Klaviertrio op. 33 in prächtiger Wiedergabe. Wie das im 1. Jahrgang der „Musik" S. 1504 besprochene Streichquartett von Schrattenholz, so erweckte auch dieses Trio eine günstige Meinung von ihm als Komponisten. Er schreibt im Geiste von Schumann, Kiel und Brahms in durchaus gewählter Tonsprache, dabei sehr geschickt und formgewandt, wohlklingend und dankbar für die Instrumente. Die erste hiesige Aufführung des Sextetts für Klavier, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Bass von Felix Weingartner op. 33 veranstaltete Prof. Halir mit seinen Quartettgenossen Exner, Adolf Müller und Dechert unter Zuziehung des Bassisten Poike und des Komponisten als Klavierspielers. Dieses Sextett (Verlag: Breitkopf & Härtel) ist zwar keine himmelstürmende, durchweg originelle, hochbedeutende Komposition, aber immer nobel, klangschön und trefflich gearbeitet. Prächtig und schwungvoll ist gleich das Hauptthema des ersten Satzes; lieblich das Seiten-, sehr fein das zweite Thema, charakteristisch die Überleitung zum zweiten Teil, die als Coda des ganzen ersten Satzes noch einmal Verwendung findet. Originell und pikant ist das Hauptthema des Scherzos, das zwei sogen. Trios, ein etwas süssliches und ein ernstes melancholisches aufweist. Der langsame Satz ist eine Improvisation; er beginnt mit einem liedmässigen Thema, an das sich später ein zweites in Kanonform anschliesst; rhythmisch interessante Gänge führen dann zum ersten Thema zurück; etwas unmotiviert setzt darauf eine Art Walzer ein, um zum Schluss dem ersten Thema noch einmal Platz zu machen. Viel eigenartiges enthält auch der aus 3 Themen bestehende „Danza funebre" überschriebene Schlusssatz, vor allem in der Rhythmik. Eine Kammermusikvereinigung haben Otto Hegner, Boris Sibor und der Violoncellist Heinz Beyer gebildet; sie debütierten erfolgreich mit Brahms und Tschaikowsky, während die mitwirkende Sängerin Vera Goldberg nicht alle Wünsche befriedigte. Auch das Streichquartett der Gebr. Borisch liess sich mit der Pianistin Eva Erfurth hören und zwar zusammen mit der Sängerin Margaret Bletzer, die einen grossen Erfolg mit ihrer lieblichen Stimme und ihrem fein abgetönten Vortrag errang. Zusammen konzertierten auch die famose Geigerin Irma Saenger-Sethe, der geniale junge Klavierspieler Waldemar Lütschg und der hochintelligente Sänger Ludwig Hess, der, von Eduard Behm trefflich begleitet, namentlich Schubertsche Lieder ausgezeichnet vortrug, während seine Partner Duos von Bach, Brahms und Schubert darboten. Zusammengethan hatten sich auch Frau Marie Hertzer-Deppe, die mit warmblütigem Vortrag Lieder sang, der so rasch zu Ruf gekommene Pianist Egon Petri und der Geiger Issay Barmas, der infolge seines prächtigen Tons, seiner gediegenen Technik und Vortragskunst wieder sehr gefiel. Irene von Brennerberg interessierte wieder vornehmlich durch ihren energischen Bogenstrich und ihr schönes Piano; vokale Unterstützung fand sie an der Altistin Selma Thomas, die mit schöner Auffassung u. a. Brahms' Zigeunerlieder vortrug. Das eigene Konzert hätte sich der junge Geiger Max Donner gut noch einige Jahre aufsparen sollen; vorläufig zeigte er nur, wie man nicht Geige spielen soll. Mit seltenem Temperament geigt Zdislaw Alex Birnbaum; sein Ton ist schön, wenn auch nicht gross, seine Technik hervorragend, aber nicht gleichmässig zuverlässig. Der noch junge Geiger Hans Lange dürfte bald zu den berufensten Vertretern seines Instruments zu zählen sein. Er spielte das Beethovensche Konzert so stilvoll und abgeklärt, mit so gesundem Ton und bei aller vollendeten technischen Wiedergabe so ohne jeden virtuosen

Beigeschmack, wie man es selten hört; an Temperament fehlt es ihm auch nicht. In seinem Konzert lernten wir auch eine talentvolle, technisch weit vorgeschrittene und poetisch empfindende Klavierspielerin, Lonie Basche, kennen, die ein rhythmisch schwieriges, zum Teil geistvolles, melodiöses, aber im ersten Satz ziemlich formloses Konzert von H. von Kaan brillant vortrug. Endlich sei noch eines Festkonzertes zum besten der von Max Battke veranstalteten Jugendkonzert gedacht, in dem Frl. Emma Koch, Frau Herzog (Arie aus Zaide von Mozart), Prof. Wald. Meyer, Emil Prill und Alfred Holy (Konzert für Flöte und Harfe von Mozart) und die neue Orchestervereinigung unter Prof. G. Holländer mitwirkten.

Dr. Wilh. Altmann.

Die Aufführung des „Elias“ von Mendelssohn durch den Pfannschmidtschen Chor in der Garnisonkirche war gute Mittelware, solid und wohlanständig. Das Quartett gleichfalls gut bürgerlich, ohne zwingende Eigenart oder besondere oratorische Qualitäten. Immerhin überragten die Damen Frau Prof. F. Schmidt-Köhne, Frl. Hedwig Schmidt die Herren Grahl und Pfitzner. Dem Chor konnte etwas mehr Schwung und rhythmische Straffheit nicht schaden. Theodor Prusse bot Konservatoriumskunst. Das Spiel ohne individuelle Züge, ohne künstlerischen Gehalt. Auffassung bedeutungslos, weil ohne Lebenswert, Technik keineswegs reif, Anschlag hart. Die „Harzbilder“ von Georg Schumann seien jedem guten Salongeschmack empfohlen. Über den Wert von vierhändigen Kompositionen in einem Klavierabend lässt sich streiten. Schliessen Konzerte zu zwei Klavieren schon ein individuelles Sichausleben und -geben fast aus, so schaltet das Spiel zu vier Händen die Seele ganz aus. Der Einwurf des historisch Interessanten oder Wissenswerten ist hinfällig. Der Konzertsaal verlangt Kunst, keine Geschichte! Frank O'Brien hat das Geschick Grenzen gezogen. Und doch gab er als Blinder mehr als viele Nichtsehenden. Sein Ernst, die wirkliche Empfindung in einer tonschönen und tiefen Cantilene sichert ihm die Achtung. Nur warne ich vor zu grossen Aufgaben. Hertha Dehmlow gewinnt an Boden. Sollte sie Mode werden?! Es wäre schade um sie; denn zur Grösse fehlt's an Rasse und Grazie, an rhythmischem Feuer und Blitzen. Zum Demant gehört Schliff, Ecken und Kanten! Schönsingerei, ein weicher flutender Strom macht keinen Kunstgesang aus. Wo bleibt die Explosivkraft packender Konsonanten? Zu viel Luftsingerei, ein erschöpfendes Ausholen und Ausgeben der Lungen, geringe Atemfunktion, mangelhafte Konzentration in der Mundhöhle, kein Halten des Brusttones, keine vollendete Stauung, kein durchgebildeter Stützpunkt! Immer ein Heraussingen und Hinlegen oft ohne edlere Fassung und Form. Schon dass Walter Meyròwitz Scenen aus der „Versunkenen Glocke“ komponieren musste! Ist denn die Einsicht so schwach, dass gewisse Lyrik „Musik an sich“, d. h. unkomponierbar ist?! Rautendelein und Oboe: wie ein hässlicher Witz inmitten einer idyllischen Landschaft! Und dann das Fagott des Bre-ke-kex-Mannes, oder beim Rieselbach und wellig-weichem Moos die glucksernde Harfe und x-fach geteilte Geigen! Aber immerhin ein liebenswürdiges Talent, das nicht verletzt und nicht aufregt. Die Lieder als musikalische Gedanken: ohne Hirnkraft, als Stimmungsbilder: verschwommene Symphonik. Der Dirigent wie der Künstler ohne geistige Schärfe und geniale Schleuderkraft. Anton Foerster, Fingerkünstler und unverstandene Scheingrösse. Eine hohle Phrase, die schlecht klingt. Sein Spiel: zweckvoll, abgemessen und abgezirkelt. Auffassung: schief, Empfindung: falsch. Die Mittel inhaltlich bedeutend, aber qualitativ unkünstlerisch und unklavieristisch. Emmy Christern: Koloratursängerin, behaftet mit einem Kardinalfehler: quetschigen weichen Gaumenton, der beim enggefassten „i“ und „ei“ derart störend wirkt, dass die ganze Stimme damit fällt, und ein ästhetischer Kunstgesang zur Unmöglichkeit wird. Thekla Raschka, eine gute Naturstimme mit hier und da schlagendem Klang, aber ohne

seelische Ingredienzien. Vortrag kindisch-lächerlich, bei Schumann sogar mit einem Stich ins schepprige Soubrettenhafte. Der Wohlthätigkeitszweck vermag Alphonse Maurice nicht mit dem Mantel christlicher Liebe zu decken. Sein Liederabend wie seine Lieder sind antiquiert. Er singt eine „alte Weis" und gemahnt schwach an die Märchenzeit einer längst verklungenen und begrabenen Romantik. Es sind Lieder zu Texten, oder in Musik gesetzte Gedichte, ein Singsang und Klingklang mit obligater Begleitung. Marie Knüpfer-Egli that ihr Bestes, Hofopernsänger Carl Jörn nonchalant und ohne Durcharbeitung sein Schlechtestes. Um die „Palme der Erfolglosigkeit" rang Zudie Harris. Der Schüchternheit und verstandesmässigen Kühle ward hier die Krone zu teil. Keine Fingerkraft, kein Ton, keine Ursprünglichkeit. Herr Fendall Pegram sang eine Komposition der Dame: „The song of Mowgli", Arie für Bariton, der ergötzlichste Ohrenschmaus dieses Winters. Eine herausgebrüllte Grimasse und die vollkommenste Parodie der „Ballade im Fetischton". Zum Schluss einige Worte über Cornelie van Zanten, der Nachfolgerin von Messchaert in der Gesangsprofessur am Konservatorium zu Amsterdam. Gesangsmethoden und Philosopheme haben denselben einen Fehler: Sie sind meist konstruktiv und oft luftig wie Kartenhäuser. Ein Hauch, eine falsche Prämisse, eine andere Schlussfolgerung, die geringste Abweichung und anderslautende Anschauung und Meinung — und der ganze mühsam aufgeführte Bau sinkt in sich zusammen. Sie alle kranken am Prinzip und am System des Prinzips. So vieles ist daher bei Cornelie van Zanten (vgl. „Leitfaden zum Kunstgesang", Verlag von Breitkopf & Härtel-Leipzig) richtig und doch falsch, weil prinzipiell. Sie bildet den Gesangston aus dem Sprechton, sucht einen möglichst hohen Anschlagspunkt zu erlangen und wählt dazu das „i". Ihrer Ansicht nach bedarf die Stimme eines gleichmässig durchgebildeten Stützpunktes innerhalb der weichen Gaumenpartie: „Appoggiare la voce". Ausbildung und Entwickelung der Mundhöhle, tadellos funktionierender weicher Gaumen, Ausnutzung der Hohlräume und vollendete Mundmuskeln — so ihr Fundament und Argument. Der Ausgang vom engstgefassten Vokal, den wir haben, vom „i", erregt heute nach Müller-Brunow starke Bedenken. Gerade das „u" oder das dunkle „o-oa" ist eben dunkel genug. Das Prinzip Lampertis vom Stützen des Tones sowie die Ausbildung des weichen Gaumens und die absolute Konzentration der Luft an eben diesem Punkte des Hohlraumes lässt den Faktor der Brustresonanz vollkommen ausser acht. Das ist die Konstruktion des flachen Bogenganges nach der Nase, nicht aber jener höchste Bogengang der Luft, der jenseits vom weichen Gaumen die gesamte Stirnhöhle fasst und unter starken Reflexen des ganzen Stirnknochengebäudes vom weichen Gaumen und Nase nur eine Färbung mitnimmt. Hier Stützpunkt und enggefasstes „i", hier Brustresonanz und grösstgefasste Vokale in dunkler Bildung!! Anerkannt dagegen seien ihre vorzüglichen Anschauungen über das Legato, Portamento, Phrasieren u. s. w. Das Vokalkonzert mit ihren Schülern bedeutete nichts weiter als ein lebendiger Beweis eines unter Umständen falschen Satzes. Hier liegt der Fehler; denn alle Theorieen sind grau. Der Bildung nach und aus einem Prinzip heraus steht gegenüber die individuelle Bildung des Organes als Material gefasst, nicht schon als Stimme. An Stimmbegabungen fehlt's nicht, so: Maarten Gros, die Altistin Frl. Jacoba Dhont, der Bass-Bariton Thomas Denys. Und der Erfolg gleich Null. Sie alle hatten Stützpunkt, aber forcierte Tongebung und falsches Metall, ein helles Schmettern, aber keinen grossen Wellengang und goldenes Vollmetall. Daneben lief viel Unreifes, Unverdautes und manch thörichtes Gesinge und Geplapper einher.

Rud. M. Breithaupt.

BREMEN: Aus dem Konzertleben der letzten Wochen ist besonders eine ausgezeichnete Vorführung der Matthäus-Passion von Heinrich Schütz hervorzuheben, welche die „Neue Singakademie" unter der trefflichen Leitung Eduard Nösslers im Dom zu

Gehör brachte. Die Chöre wurden sämtlich a cappella gesungen, die allgemeinen Choralgesänge auf der Orgel begleitet, während der Dirigent die ausgedehnten Solorecitative durch eine mass- und geschmackvolle Harmoniumbegleitung unterstützte. Walter war ein vorzüglicher Evangelist, Gausche ein edler Christus. Der Aufführung lag die Bearbeitung Arnold Mendelssohns zu Grunde. Wenn das Werk auch aus dem Geist seiner Zeit heraus im Sinn eines liturgischen Gottesdienstes aufgefasst werden will, so macht doch die realistische Kraft der Tonsprache auch auf den modernen Menschen bedeutenden Eindruck. — Das Philharmonische Orchester unter Panzner brachte als Neuheit in glänzender Wiedergabe César Francks höchst charakteristisch gezeichneten, inhaltlich merkwürdig dürftig gehaltenen „Wilden Jäger", die Kammermusik Tschaikowskys Sextett „Souvenir de Florence", das sich einer sehr warmen Aufnahme erfreute. Von fremden Künstlern errang der durch Schönheit des Tones und hervorragendes Können ausgezeichnete Geiger Jacques Thibaud einen durchschlagenden Erfolg.

Prof. Kissling.

BRÜSSEL: Felix Mottl war berufen, das dritte Konzert Ysaye zu leiten und unter seinem Stabe gelangten die Jupiter-Symphonie, die „Siebente" und die Holländer-Ouverture zu wundervoller Wiedergabe. Frl. Paquot vom Monnaie-Theater sang die grosse Arie aus Fidelio mit glänzenden Stimmmitteln, ohne aber den grossen technischen und dramatischen Schwierigkeiten ganz gerecht zu werden. Das vierte Konzert Ysaye gestaltete sich zu einem Ereignis: galt es doch, den berühmten französischen Pianisten F. Planté nach mehr als 20jähriger Zurückgezogenheit wieder zu hören. Plantés Art zu phrasieren ist einzig, die Technik makellos, der Anschlag von idealer Zartheit. Er spielte das Konzert in D mit obligater Violine und Flöte von Bach, Mozarts d-moll-Konzert und das Mendelssohnsche in d-moll. Ysaye dirigierte zu Anfang die D-dur-Suite von Bach und dann die gar nicht in den klassischen Rahmen passenden und schon öfters gehörten Istar-Variationen von V. d'Indy und Chasseur maudit von C. Franck, alles in vortrefflicher Ausführung. Im Konservatorium gab es eine prachtvolle Aufführung von Schumanns Manfred unter Gevaerts Leitung mit dem gefeierten Mounet Sully aus Paris in der Titelrolle; ferner Freischütz-Ouverture und ein Mozartsches Klavierkonzert, sehr schön von De Greef gespielt. C. Thomson giebt im Konservatorium drei historische Violinabende, von denen bis jetzt zwei stattgefunden haben. Der erste war den italienischen Meistern Corelli, Vivaldi, Tartini, Vitali, der zweite Händel und Bach gewidmet. Ferner wurden am ersten Abend von einem gut geschulten Soloquartett Madrigale gesungen und am zweiten Abend hatte die Kölner Altistin Ottilie Metzger grossen Erfolg mit dem Vortrag Bachscher und Händelscher Arien. Das berühmte Schörg-Quartett hat an fünf Abenden sämtliche Beethovenschen Quartette gespielt und mit seinen fein ausgefeilten und stetigen Fortschritt bekundenden Leistungen viel Anerkennung gefunden. Eine andere Quartettvereinigung Zimmer und Genossen haben vier Abende mit klassischen und modernen Werken veranstaltet. Joseph Wieniawski hat drei Klavierabende gegeben, der erste mit gemischtem Programm, der zweite Chopin gewidmet und der dritte eigene Kompositionen enthaltend. Der famose Geiger Ondricek gab im Verein mit dem hiesigen tüchtigen Pianisten van Dooren ein Konzert und hatte bedeutenden Erfolg.

Felix Welcker.

DRESDEN: Nachdem Weingartner mit seinem Kaim-Orchester hier zwei so durchschlagende Erfolge erzielt hatte, sah man dem Konzert von Richard Strauss mit dem Berliner Tonkünstlerorchester mit begreiflicher Spannung entgegen. Der äussere Erfolg war denn auch sehr bedeutend, aber doch konnte die kritische Stimme an diesem Abend nicht ganz verstummen. Denn das Orchester, mit dem Strauss reist, ist in Klang und Disziplin durchaus nicht einwandfrei und genügte den Ansprüchen unseres durch

die kgl. Kapelle verwöhnten Konzertpublikums nur in beschränktem Masse. Dass Richard Strauss auch einem solchen Instrumentalkörper seinen künstlerischen Willen aufzuzwingen vermag, spricht am besten für seine Dirigentenbegabung, in deren Ausübung das berühmte Haupt der zeitgenössischen Komponisten allerdings weit weniger modern erscheint, als sein Rival Weingartner. Die besten Eindrücke erzielte Strauss mit Liszts „Tasso" und seiner eignen Tondichtung „Tod und Verklärung". Franz Liszt war auch in dem Konzert vertreten, mit dem die Serie A im kgl. Opernhaus abschloss, und zwar erlebten „Die Ideale" unter Hofkapellmeister Hagens Leitung eine sehr schöne, schwungvolle Wiedergabe. Die Neuheit dieses Konzerts bildeten die drei Orchestersätze aus César Francks symphonischem Tongedicht „Psyche"; das sind Stücke für den musikalischen Feinschmecker, der hier in Stimmung, Harmonik und Rhythmik viel Zartes und Eigenartiges findet, aber nicht für das grosse Konzertpublikum, das diese Sätze denn auch sehr unzweideutig abfallen liess. Im Tonkünstler-Verein, der an Stelle des verewigten Friedrich Grützmacher einen neuen Präsidenten noch nicht gewählt hat, seiner aber durch die Aufführung seines „Weihegesanges" für vier Celli gedachte, erregte ein nachgelassenes Rondino Es-dur für je zwei Oboen, Clarinetten, Hörner und Fagotte von Beethoven allgemeines Entzücken, während das Saint-Saënssche Septett für Klavier, Trompete, zwei Violinen, Viola, Cello und Contrabass mit Ausnahme des anmutigen Trios im Menuettsatz als etwas akademisch angehauchte Unterhaltungsmusik erschien. Wenn ich noch des zweiten unter der üblichen uferlosen Begeisterung verlaufenen Kubelik-Konzerts, sowie des sehr erfolgreichen Auftretens der Altistin Hertha Dehmlow in einem Konzert des unter Prof. Hugo Jüngsts Leitung stehenden „Dresdner Männergesangvereins" gedacht habe, so hätte ich als bemerkenswert nur noch ein Busstagskonzert in der Dreikönigskirche zu verzeichnen, in dem unter Kantor Borrmanns Leitung Anton Rubinsteins Oratorium „Das verlorene Paradies" höchst lobenswert zur Aufführung kam. Freilich war abermals nicht zu verkennen, dass der geistlichen Musik Rubinsteins leider das mangelt, was der eines Bach oder Händel gerade den bleibenden inneren Wert verleiht, die religiöse Begeisterung, das kraftvolle Bekennertum.

F. A. Geissler.

DÜSSELDORF: Während der Herrschaft des Prinzen Karneval kommt die ernstere Muse im Rheinland schwer zu Wort. Der Musikverein brachte ein international und modern gefärbtes Programm im sechsten, den „Messias" von Händel im siebenten Konzert zur Vorführung. Über das letztere ist zu berichten, dass Chor, Orchester und Solisten (Frl. Karoline Kaiser, Frl. Philippi, Ludwig Hess, Dr. F. Kraus) durchaus und allgemein befriedigten. In dem anderen Konzert wirkte „La nuit" op. 114 von Saint-Saëns für Frauenchor, Sopransolo und Orchester ziemlich monoton, dagegen fesselte die symphonische Dichtung „Paris, Impressions de nuit" von Delius, unwillkürlich an Charpentiers „Louise" erinnernd, unter Buths Leitung und glänzte Miss Goodson mit Liszts Es-dur-Konzert am Ibach als neuer Stern am Pianistenhimmel. Ein Kammermusikabend bescherte das H-dur-Trio op. 8 von Brahms in prachtvoller Wiedergabe seitens der Herren Prof. J. Buths, Kapellmeister Reibold und K. Klein. In einem eigenen Konzert mit Orchester stellte sich Elvira Schmuckler, eine weitentwickelte, sehr begabte junge Violinistin vor und wurde als einheimisches Talent verdientermassen gefeiert.

A. Eccarius-Sieber.

FRANKFURT a. M.: Mit Ende der Saison wird Gustav Kogel vom Leitpult der Museumskonzerte scheiden, an dem er 12 Jahre lang regiert hat. Seine vielfältigen Verdienste, eine Zeitlang durch das öftere Erscheinen der Gastdirigenten Weingartner und Steinbach etwas in den Hintergrund gerückt, kommen jetzt beim herannahenden Scheiden dem Publikum wieder recht lebhaft ins Bewusstsein und wurden schon jüngst,

da er sein letztes Sonntagskonzert, einen Richard-Strauss-Abend dirigierte, mit einem grossen Applaussturm anerkannt. Die Ovation war bei diesem Anlass doppelt gerechtfertigt, da Kogel nicht nur das Institut der Sonntagskonzerte, sondern auch eine energische Richard Strauss-Propaganda in Frankfurt begründet hat. Nicht zu verschweigen ist, dass die Sympathieen für den Dirigenten auch noch eine gewisse Stärkung erfahren haben, seit die Vorstandschaft des „Museums" die Auflösung des Vertrages mit Kogel in einer für viele Konzertfreunde unerwarteten und befremdenden Weise herbeiführte. — Im übrigen ging es dieser Tage etwas gemächlicher zu, als sonst im konzertstürmischen Monat März. Frederic Lamond, der allerdings schon für sich allein ein stürmisches Musikereigniss bildet, gab einen Beethoven-Abend und zeichnete den Schatten des Meisters der cis-moll- und der Appassionata-Sonate mit riesengrossen, markigen Strichen an die Wand. Die beiden Kammermusik-Quartettvereinigungen, in denen Alfr. Hess und Hermann Hock die erste Geige spielen, schlossen ihre Thätigkeit in dieser Saison mit zwei wohlgelungenen Produktionsabenden ab. Bei Hock lernten wir ein Trio für Klavier, Clarinette und Cello von Bernh. Sekles, op. 12, aus dem Manuskript kennen, eine Arbeit, der es nicht an interessanter Rasse, in der Erfindung, wohl aber noch an Grazie und Reifheit der Durchführung fehlt. Inspirationen im neurussischen Genre sprechen viel mit, auch bei der etwas geschraubten Behandlung der Rhythmen, gleichwohl ist alles frisch und beherzt angefasst, so dass der Gesamteindruck nicht ungünstig und wohl auch verheissend ist. Hans Pfeilschmidt.

HAAG: Frl. Nicoline van Eyken und die Herren L. Angenot (Violine), S. van Groningen (Klavier) gaben hier ein Konzert mit einem auserlesenen Programm. Von der Sängerin gefiel mir am besten P. Martinis: „Plaisir d'amour"; Hugo Wolfs: „Gesang Weylas"; Paladihles: „Le Voyage". Herr Angenot trug Beethovens F-dur Romanze mit gutem musikalischen Geschmack vor. Van Groningen spielte Liszt' Variationen über ein Motiv von J. S. Bach ganz vortrefflich und erntete mit Smetanas: „La fête des paysans Bohêmes" und mit einer eigenen Komposition: „Valse fantastique" grossen Beifall. Max von Lorenzo hörte ich in einer Matinée Wieniawskis Legende meisterhaft vortragen. Henri Viottas Beethoven-Konzert war eine grosse Enttäuschung: die „Neunte Symphonie" fand durchaus nicht die würdevolle Aufführung, die man von dem ausgezeichneten Dirigenten erwarten durfte. Emma Nevada hat hier bereits zwei Liederabende gegeben und der dritte steht vor der Thür. Die Dame kennt keine Schwierigkeiten, ihre Kehlfertigkeit ist ganz eminent, und staunenswert beherrscht sie die verschiedenen Sprachen. Die beiden Konzerte des Böhmischen Streichquartettes waren ein grosser Triumph für die Künstler. Wo es sich um die Werke ihrer Landsleute handelt, da werden die Böhmen unerreichbar sein. Dvořáks Quartett op. 106 wurde mit Glut und Leidenschaft gespielt. Doch in der Wiedergabe Mozartscher Kammermusik haben die Böhmen in dem Brüsseler Quartett ihren Meister gefunden.

Otto Wernicke.

HANNOVER: Die Saison naht ihrem Ende. Das siebente Abonnementskonzert des kgl. Orchesters führte uns unter Kotzkys Leitung Haydns „Oxford-Symphonie", Liszts „Hunnenschlacht" und die „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Weingartner vor, wobei man im allgemeinen wie in Einzelheiten von einer wohlgelungenen Wiedergabe der genannten Werke reden kann. Der hier stürmisch gefeierte Solist des Abends war Dr. Felix Kraus, dessen Gesangsvorträge aus Liedern von Dvořák und Schumann bestanden. — Zweimal besuchte uns das Künstlerehepaar Petschnikoff, das mit seinem in strahlende Schönheit getauchten Solo- und Ensemblespiel wiederum begeisterte Aufnahme fand. Als geschickter Begleiter und nicht übler Solopianist erwies sich dabei Herr Zilcher. — Eine hocherfreuliche Neubekanntschaft machten wir an

5*

der jugendlichen Pianistin Lotte Kaufmann aus Berlin, deren talent- und temperamentvolles Spiel auf eine im Werden begriffene grosse Künstlerin schliessen liess. Als Mitwirkende war die Altistin Juana Hess thätig, die ebenfalls einen günstigen Eindruck hinterliess. Während der feinsinnige Pianist Edouard Risler die stimmlich wenig, desto mehr vortraglich imponierende Sopranistin Helene Staegemann aus Leipzig zu seinem Konzert herangezogen hatte, war die Dresdener Nachtigall Erika Wedekind der gefeierte Gast in dem vierten Konzert unseres trefflichen Pianisten Prof. H. Lutter, und schliesslich ist noch des zweiten Konzertes der Herren Godowsky und Flesch zu gedenken. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Von dem Konzertleben während des Faschings und unmittelbar nach demselben ist nicht viel zu sagen. Das 6. Abonnementskonzert des Grossh. Hoforchesters ging unter Siegfried Wagners Leitung vor sich. Ernst von Dohnanyi zeigte sich in der Wiedergabe des Beethovenschen Klavierkonzertes Es-dur als ein brillanter Spieler von klarster Technik. In den von Hans Schmidt veranstalteten Künstlerkonzerten war es Leopold Godowsky, der sich als ein Pianist von ganz ungewöhnlichen künstlerischen Eigenschaften bewährte, dem man höchstens noch ein Teil des Temperaments von Dohnanyi wünschen könnte. In einem zweiten Künstlerkonzert bestätigte Rose Ettinger ihren Ruhm als Liedersängerin. Schliesslich sei aus den letzten Tagen noch ein von Mitgliedern unseres Hoforchesters veranstalteter Kammermusik-Abend hervorgehoben. Ein junger hiesiger Komponist, A. v. Dusch, sah an diesem Abend sein Streichquintett in a-moll bei guter künstlerischer Ausführung vom Publikum mit besonderem Beifall ausgezeichnet. Durch das Werk geht auch bei allem unruhigeren Ringen doch ein klar erkennbares Streben nach einfacher, stimmungsvoller Melodieenführung, das ihm schnell Freunde gewann und auch für das zukünftige Schaffen des Komponisten bestimmend sein dürfte. In der frischen Aufführung des wirksamen g-moll-Trios von Smetana excellierte alsdann Felix Mottl am Klavier. Als Solistin des Abends heimste Frl. E. Knittel als Schubertlieder-Sängerin verdiente Ehren ein.

Albert Herzog.

KASSEL: Die Hauptereignisse der letzten Wochen waren das 5. Konzert der Kgl. Kapelle, in dem Dr. Beier u. a. die c-moll-Symphonie von Brahms trefflichst vorführte und H. Marteau mit Mendelssohns Konzert und kleineren Stücken wieder wahrhafte Begeisterung erweckte, und eine wohlgelungene Aufführung des Messias durch den Oratorienverein unter seinem neuen Dirigenten Carl Hallwachs mit tüchtigen Solisten (Frau Walter-Choinanns, Frl. Joh. Dietz, den Herren Pinks und van Eweyk). Dann sind zu erwähnen zwei Kammermusik-Abende der Herren Hoppen und Genossen. Den Klavierpart in Brahms' A-dur-Violinsonate wie in Sindings Quintett op. 5 vertrat der als Nachfolger Müngersdorfs zum zweiten Operndirigenten bestimmte Pianist Dr. Zulauf in ausgezeichneter Weise. Von Quartettleistungen sind hervorzuheben das in a-moll von Schumann und Beethovens cis-moll. Dr. Brede.

KÖLN: Der letzte Kammermusik-Abend der Konzertgesellschaft brachte als Novität ein Streichtrio von Friedrich E. Koch. Das Werk bewährt den Ursache und Wirkung stets sorglich wägenden, vornehmen Tonsetzer, der es versteht, eine Fülle schöner Gedanken in eben so reizvoller wie gediegener Weise zum musikalischen Ausdruck zu bringen. Das auch rhythmisch viel glückliche Originalität aufweisende Werkchen fand einen vollen Erfolg. Zu Anfang hatte man Beethovens op. 95 gespielt. Dann aber gewährte Mozarts ungemein stimmungsvolles und sonniges Divertimento für zwei Violinen, Viola, zwei Hörner und Bass den Hörern hohen Genuss. Das aus den Herren Willy Hess, Körner, Schwartz und Friedrich Grützmacher bestehende Gürzenich-Quartett behauptete sich auf der Höhe seiner bedeutenden Leistungsfähigkeit. — Eine

geschmacklose Zusammensetzung zeigte das Programm des zehnten Gürzenich-Konzerts. Wir wollen nicht untersuchen, wen die Schuld trifft und nur registrieren. Auf Smetanas Ouvertüre zur „Verkauften Braut" folgte Mozarts Klavierkonzert A-dur, von Frl. Tholfus aus Köln, einer ehemaligen Schülerin des hiesigen Konservatoriums, ganz sauber, aber ohne Geltendmachung höherer rein pianistischer oder musikalisch-geistiger Vorzüge gespielt. Dann sang Frau Rose Ettinger Rezitativ und Arie aus Händels „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" in ihrer bekannten, das virtuose Element stark unterstreichenden Art. Weiter Mendelssohns italienische Symphonie, durch deren Wiedergabe der Dirigent des Abends Felix Mottl sich den vollen Dank der sachverständigen Konzertbesucher erwarb, und — die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer". Auf Wagner folgte das Orchesterstück „Der Zauberlehrling" von Paul Dukas, angeblich eine Illustrierung der Goetheschen Ballade und deren Geist doch so fern. Dann sang Frau Ettinger unter Dokumentierung ihrer hübschen hohen Kopftöne Lieder, „Du bist die Ruh" und „Forelle" von Schubert, die „Berceuse" von Chaminade und die Mazurka von Chopin-Viardot. Auf diese Sächelchen glaubte die Gürzenich-Direktion dann wieder einen Johann Sebastian Bach setzen zu sollen: „Nun ist das Heil und die Kraft"!! Paul Hiller.

KÖNIGSBERG i. Pr.: In den Hübnerschen Künstlerkonzerten erschienen als alte willkommene Gäste Helene Stägemann und Klotilde Kleeberg (diese wieder vom Königsberger Musikverein unter Ernst Wendels Direktion brillant begleitet), als neue, gleich in Gunst geratene die Herren Georg Schumann, Halir und Dechert, die auf ihrem Programm eine Neuheit, das F-dur-Trio op. 25 von Georg Schumann hatten. Die Symphonie-Konzerte opferten unter Prof. Brode die phantastische Symphonie von Berlioz auf dem Altar der Fortschrittsmusik, freilich gelingen dem Orchester und seinem Dirigenten die vertrauteren Werke anderer Richtung vorderhand noch besser, wie die schön gespielte d-moll-Symphonie Schumanns bewies. Scheidemantel brachte als Solist rühmlicherweise die Ballade „Herr Oluf" von Hans Pfitzner mit; wir haben indessen das Werk nicht recht kennen lernen können, weil das Orchester mehrfach versagte. Leopold v. Auer kam nach 17jähriger Abwesenheit wieder hierher und wurde freudig aufgenommen. Ludwig Wüllner bescherte uns seinen bekannten „Manfred". In der Kammermusik sind die Vorführungen der Tschaikowskyschen Variationen op. 33 für Violoncello durch Herm. Hopf und, als besonders hervorragend, des cis-moll-Quartetts op. 131 von Beethoven und des empfindungsreichen, interessanten es-moll-Quartetts von Tschaikowsky durch das Wendel-Quartett zu nennen.

Paul Ehlers.

LEIPZIG: Unter den Musikdarbietungen der letzten Wochen gab es mancherlei ganz hervorragend Schönes. So spielten in einer Extra-Kammermusik des Gewandhauses Raoul Pugno und Eugène Ysaye die Beethoven-Sonaten op. 30 No. 1 und No. 2 und op. 47 für Klavier und Violine und riefen besonders mit den herrlichen Interpretationen der c-moll-Sonate und der Kreutzersonate enthusiastische Beifallsbezeugungen hervor. So fesselte das zwanzigste Gewandhauskonzert durch Nikischs begeisterte Vorführungen des Parzengesanges und der von 2 Hörnern und Harfe begleiteten Frauenchöre op. 17 von Brahms, der symphonischen Dichtung „Prometheus" und der Prometheuschöre von Liszt, und so gelang dem Riedel-Verein unter Leitung Dr. Georg Göhlers und unter entsprechender Besetzung des Soloquartettes (Frau Schmidt-Csanyi, Frau Geller-Wolter, Herr Dr. Wüllner und Herr Schütz) am Busstag in der Thomaskirche eine würdevoll-schöne Wiedergabe der „Missa solemnis". Das von Kapellmeister Hans Sitt geleitete letzte Eulenburg-Konzert brachte Rubinsteins ganz ungeniessbar gewordene dramatische Symphonie, die Violinkonzerte in d-moll von Wieniawski und in

h-moll von Saint-Saëns, sehr schön gespielt von Jacques Thibaud, und das Klavierkonzert von Schumann in tüchtiger Wiedergabe durch einen jungen Pariser Pianisten Lucien Wurmser, während im letzten Philharmonischen Konzert Kapellmeister Winderstein sich mit der „double idée fixe" abmühte und dazu noch die Tannhäuser-Ouvertüre, sovie als sehr beifällig aufgenommene Solisten Charlotte Huhn und Konzertmeister Georg Wille, vorführte. Innerhalb sechs Tagen wurde hier dreimal in grösseren Rationen Max Reger vorgesetzt, und das war entschieden zu viel des wenig Guten, das eine lediglich mit dem Verstand gemachte Musik den Hörenden zu bieten vermag. Ludwig Hess sang, vom Komponisten begleitet, nur Lieder von Reger, — Franz Bergen aus München, ein sehr respektabler Konzerttenor, trug, gleichfalls von Max Reger begleitet, zur Hälfte Gesänge von Reger und von Hugo Wolf vor, wobei denn an den nicht einmal besonders glücklich gewählten Liedern des letzteren doch ein weit höheres Mass von Inspiration und künstlerischer Gestaltungskraft wahrnehmbar wurde, — und der neue Thomaskirchenorganist Karl Straube spielte an seinem dritten Orgelabend nur Kompositionen von Reger, die er aber mit all seiner eminenten Technik und Registrierkunst uns doch nicht näher bringen konnte. Geniessbarer erschien uns Regers Orgelkomponieren in einer Passacaglia, einer Fuge und einer Choralphantasie, wo eben durch feststehende Themen seinem ausschweifenden Tonsetzen Schranken gesetzt waren. Jan Kubelik gab, diesmal unter tüchtiger pianistischer Mitwirkung Rudolf Frimls, ein zweites Konzert, das wiederum sehr besucht war und sehr beifallsstürmisch verlief und in dem ihm allerdings das Wieniawski-Konzert weit besser geglückt sein soll, als das Beethoven-Konzert. In der letzten Gewandhaus-Kammermusik spielten die Herren Berber, Heyde, Sebald und Klengel sehr schön das D-dur-Quartett (No. 3) von Beethoven, das A-dur-Quartett von Schumann und schliesslich unter Assistenz Robert Hansens Schuberts C-dur-Streichquintett op. 163. Sonst thaten sich in eigenen Konzerten noch rühmlich hervor der Violinist Anton Witek, der junge Violinist Richard Kroemer und der Bukarester Geiger Carl Flesch. Arthur Smolian.

LONDON: Die Veranstaltungen der bisherigen Spielzeit bewegen sich im allgemeinen in den alten und zumeist bewährten Geleisen, allerdings auch hier wieder mit einer Ausnahme. Hans Richter begann nämlich in Queens Hall eine Serie von Gastkonzerten mit dem Manchester Orchester. Daneben handelt es sich, wie bemerkt, um die hergebrachten Symphonie-, Kammermusik- und Solistenkonzerte in Queens Hall, St. James' Hall und den der kleineren Etablissements. Im letzten Symphoniekonzert bildete Tschaikowskys e-moll-Symphonie (No. 5) das Hauptstück der orchestralen Gaben und in Marcella Pregi begrüssten die Londoner Kunstfreunde nach etwa fünfjähriger Pause eine als Liedersängerin, namentlich auch als Schumannsängerin mit Recht lange vermisste Künstlerin. Am Abend vorher gaben die Schüler der Royal Academy an derselben Stelle ein Orchesterkonzert, bei der allerlei neue Namen das Programm belebten, so bot ein Herr Felix Swinstead eine Ouvertüre, die aus schlechterdings unaufgeklärten Gründen den Titel „Der rote Handschuh" trug. Dann folgte eine Scene „Kleopatra", gedichtet, komponiert und gesungen von Miss Kathi Moss. Auch noch andere „rein englische" Werke fanden hier zum erstenmal den Weg in die Öffentlichkeit. Die einzige Neuheit, die wirklich Interesse bot, war Richard Strauss' Burleske für Klavier und Orchester. Sir Alexander Mackenzie, der schliesslich sein schottisches Konzert dirigierte, wird im ganzen an dieser Aufführung der von ihm geleiteten Akademie kein hervorragendes künstlerisches Genügen gefunden haben. — In Kürze will ich noch das philharmonische Konzert erwähnen, das unter Dr. Cowens Leitung stattfand und den etwas künstlichen Enthusiasmus erzeugte, den nun einmal jeder rein britische Tonkünstler in dieser hypersensitiven Periode der nationalen Stimmung ohne weiteres





gewinnt. Hier spielen natürlich die Mackenzie und Stanford eine überragende Rolle und wenn schon einmal eine Novität eines Fremden zu Gehör kommt, so muss es schon ein besonders beliebter Virtuose sein, der die Patenschaft übernimmt. Das geschah in diesem Falle durch Fritz Kreissler, der ein neues Violinkonzert von Herrn v. Erlanger exekutierte. Darüber ist kaum ein Zweifel verstattet, dass der Rest der Saison noch ganz andere Anregungen bringen muss, wenn das allgemeine Urteil über die heurige Spielzeit liebenswürdiger sich gestalten soll. A. R.

MANCHESTER: Tschaikowskys Hauptwerk, die „Symphonie pathétique", die in London viel zu oft gehört wird, von unserm Hallé-Orchester mit Liebe und Aufmerksamkeit vorgebracht, erzielte einen grossen Erfolg. Es ist das eine von den wenigen modernen Tonschöpfungen, die unser etwas konservatives Publikum lieb gewonnen hat. Auch Stanfords „Irische Rhapsodie" hatte sich einer ausgezeichneten Aufnahme zu erfreuen. Willy Hess von Köln hatte mit Max Bruchs nicht sehr bedeutendem „Sérénade-Konzert" einen schönen Erfolg zu verzeichnen, der sich aber nach dem Vortrag von Bachs „Chaconne" wesentlich steigerte. A. C. Mackenzies jetzt viel gespielte „Cricket on the Hearth"-Ouverture liess ziemlich kühl, dagegen überraschte Dvořáks d-moll-Symphonie wieder aufs neue durch die schier unerschöpfliche Kraft der Erfindung dieses Meisters. Die siebente Symphonie von Glasounow, die mit Spannung erwartet war, konnte leider nicht erscheinen, da der Harfenist in letzter Stunde an der Mitwirkung verhindert war — das übrigens nicht sehr enttäuschte Publikum schien mit der Ersatz-Nummer „Eroica" ganz zufrieden zu sein. — Ausser dem „Hess"-Quartett hatten auch noch die „Böhmen" einen schönen Erfolg zu verzeichnen; wir hörten vom Brodsky-Quartett im ehrwürdigen Gentlemans-Konzert von Volkmann das zweite und Tschaikowskys erstes Streichquartett meisterhaft interpretiert, und die Opheus Glee-Society, die mit Recht als bester Männer-Chor im Norden Englands geschätzt wird, brachte Chöre von Schumann, Stainer, Sullivan u. a. zu Gehör. Von anderen Darbietungen sei noch das fünfte Brand Lane-Konzert mit Coleridge Taylors „Hiawathas Hochzeitsfest", Mendelssohns Walpurgis-Nacht ehrenvoll erwähnt. H. J. C.

MANNHEIM: Die sechste und siebente Akademie unseres Hoftheaterorchesters brachten an Novitäten: Serenade für Streichorchester (op. 63) von R. Volkmann, Tschaikowskys e-moll-Symphonie und Smetanas „Tabor". Die Serenade in F-dur verdankt ihre Popularität hauptsächlich dem dritten Satz, einem reizenden Walzer in B-dur. Aber auch die übrigen Sätze erstrahlen in Wohlklang und sind es wert, dass sie hier und da auf dem Programm erscheinen. Von Tschaikowskys Symphonie sprachen nur die drei ersten Sätze an, besonders das wundervolle Andante und das Scherzo, das ebenfalls einen Walzer darstellt. Das Finale ist wild, unbändig. Smetanas „Tabor", die Bewegung des Hussitenkrieges schildernd, fällt gegenüber den übrigen Dichtungen des Cyklus „Mein Vaterland" bedauerlich ab. Eine erfreuliche Spende war die F-dur-Symphonie von Herm. Götz, dessen beide Opern einst hier ihre Uraufführungen erlebten. Die Symphonie ist unserem früheren Kapellmeister Ernst Frank gewidmet und ein wertvolles klangschönes Tongemälde. Das Intermezzo ist besonders herzig. Als Solisten traten auf Eugène Ysaye und Sophie Menter; die beiden Namen sagen genug. Im Philharmonischen Verein stellten sich zwei jugendliche Künstler dem hiesigen Publikum zum erstenmal vor: Julia Culp aus Amsterdam und Ernst von Dohnanyi aus Wien. Die Sängerin besitzt einen glänzenden Mezzosopran von symphathischem Klangreiz; in der Vortragskunst ihrer Lieder von Franz, Brahms und Schubert ging sie mit ihrer Individualität völlig auf. Dohnanyi spielte Beethovens Klavierkonzert in G-dur und 2 Stücke von Brahms. Er erwies sich als vornehmer Künstler, der selbstlos gestaltet und eine Zukunft hat. Unser Theater-Intendant veranstaltete kurz nach Hugo Wolfs

Tode eine Gedenkfeier. Das Orchester spielte das Adagio aus Bruckners siebenter Symphonie, und Frl. Brandes die Herren Kromer, Rüdiger und Maikl brachten eine Reihe Wolfscher Gesänge zum Vortrag, teils mit Orchester-, teils mit Klavierbegleitung und auch eine Scene des Manuel Venegas aus dem hinterlassenen Opernfragment, der letzten Komposition des unglücklichen Meisters. Auf dem Gebiet der Kammermusik blieben die „Meininger" Sieger, die Beethovens Septett und Schuberts Oktett in F-dur in einer Weise interpretierten, die unvergesslich bleiben wird. Zwischen den beiden Instrumentalvorträgen dieser vom Musikverein gegebenen Matinee bewährte sich Frau Rocke-Heindl als treffliche Liedersängerin. Unser einheimisches Streichquartett, bestehend aus den Herren Schuster, Post, Fritsch und Müller, brachte als Novität ein Quartett in e-moll von Conrad Heubner zum Vortrag, das seiner reichen Erfindung und der meisterlichen thematischen Arbeit wegen ohne Zweifel zu den besten Werken der gegenwärtigen Literatur auf diesem Gebiet zählt. Die Novität wurde glänzend vorgetragen, ebenso auch das Brahmssche B-dur-Sextett und Haydns Kaiservariationen. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Im 5. Abonnementskonzert des kgl. Hoforchesters gelangte die symphonische Episode „Des Helden Ausfahrt" (1. Teil eines cyklischen Werkes „Aus Odysseus Fahrten") op. 6 von Ernst Böhe zur Erstaufführung. Das Werk, dem ein ausführliches Programm beigegeben ist, schildert oder soll schildern, wie Odysseus im Vollgefühl seines Sieges und zugleich voll Sehnsucht nach Haus und Heimat die Rückkehr antritt, aber nach tausend Mühen und Qualen Schiffbruch erleidet und schliesslich nichts rettet als das nackte Leben; hilflos liegt er am Strand: „weithin ist alle Hoffnung ihm entflohen — nur die Sehnsucht im Herzen ist geblieben". Wie man sich zu dieser Art Programmmusik auch stellen mag, jedenfalls wird man zugeben müssen, dass hier ein musikalisch ergiebiger Stoff vorliegt, dem ein temperamentvoller, mit Darstellungstalent begabter Tondichter sehr wirksame Seiten abgewinnen kann. Soweit es sich nun um das Technische handelt, ist ihm Böhe kaum etwas schuldig geblieben. Der noch sehr junge, der Münchener Schule entstammende Komponist kann ungewöhnlich viel. Seine Partitur strotzt von geistreichen Klangmischungen und offenbart, dass er ein angeborenes Geschick in der instrumentalen Farbengebung, heissen wir's Orchestersinn, besitzt. Sie ist auch mit reiflicher Überlegung und Sorgfalt gemacht. Freilich fehlt ihr dafür die Originalität der thematischen Substanz. Es scheint, dass dem Tonsetzer die musikalische Belesenheit zum Schaden ausschlug, indem sie ihn zum Eklektiker machte auf Kosten der melodischen Eigenkraft. Wenn auch das Bildliche, Dekorative, das rein Tonmalerische in dem Werk stets voll erreicht, was es will, wenn der Stimmungsgehalt der Begriffe „Fröhliche Ausfahrt", „Meersturm", „Sehnsucht" auch restlos zum Ausdruck kommt, so ist doch die Erfindung und im weitern die Konstruktion sehr matt. Es mangelt an organischer, aus dem thematischen Gedankenkern hervorwachsender Durchführung, an innerer Spannung und damit an Totalwirkung. Uns ist um die vielen anziehenden Einzelheiten leid. Zumpe, der das Werk dirigierte, brachte die Details ohne Wärme, aber recht sauber heraus und verhalf dem Komponisten zu einem freundlichen Erfolg. Ob nicht ein leichter Misserfolg diesem begabten Tonsetzer heilsamer wäre? In dem gleichen Konzert spielte Konzertmeister Bruno Ahner das erste Violinkonzert von Sinding und kleinere Stücke. Er ist ein gediegener Geiger, ein Virtuos im besten Sinn. Es war uns interessant, einige Tage darauf im 8. Kaimkonzert den Russen Alexander Petschnikoff zu hören, der ein Mozartsches Violinkonzert und die Bachsche Ciaconna vortrug. Auch Petschnikoff ist ein gediegener Virtuos, aber von einem stürmischen Temperament. Fast jeden Satz des Mozartschen Werkes nahm er zu schnell, nur die Ciaconna kam in richtiger Bewegung und auch sonst sehr klar zum

Vorschein. Weingartner dirigierte in dem genannten Konzert u. a. die Symphonie „Im Walde" von Raff in seiner feinen, eindringlichen Weise, die ihre nachhaltige Wirkung nie versagt. — Ausser diesen beiden grösseren Veranstaltungen sind noch zu nennen die genussreichen Volkssymphoniekonzerte unter Stavenhagen, die Kammermusik-Abende des Waldemar Meyer-Quartetts und des Rosé-Quartetts, die mit starkem Beifall begrüsst wurden, die Gesangssoiréen der Damen Dietz, Dessoir, Goetze und von den Pianistenabenden Lamonds unvergleichliche Beethoven-Interpretierungen. Die meisten von diesen Künstlern traten noch während der bewegten Tage des Karneval auf und trafen es sehr schlecht. Die ausgezeichnete Dietz beispielsweise hatte einen fast leeren Saal. Dr. Theodor Kroyer.

NIZZA, im März: Serenissimus von Monaco, der nicht nur der allerhöchste Protektor seiner Spielbank ist, sondern auch huldreich die Wissenschaften und die schönen Künste beschützt, hat die Terrassen von Monte Carlo mit einer Büste von Hector Berlioz geziert. Ein Vertreter des französischen Unterrichtsministeriums und Massenet hielten bei der Enthüllungsfeier gespreizte Festreden. Es ist bedauerlich, dass das erste Denkmal für den genialen Tondichter nicht in Paris, sondern im Paradiese vorurteilsloser Industrieritter errichtet wurde; es ist beklagenswert, dass die französische Regierung sich den Anschein gab, eine Komödie ernsthaft zu nehmen, mit welcher der findige Duodezfürst für sich und seine Roulette-Tische wieder einmal eine wohlfeile Reklame machte. Die auf einen überhohen, überschlanken Sockel gestellte Büste ist ein wenig gelungenes Werk des Bildhauers Bernstamm, dem man lediglich technische Geschicklichkeit nachrühmen kann. Das Haupt hat der Meister so stark zur Seite gewendet, dass ein heftiger Wind es zum Herunterfallen bringen dürfte; die Gesichtszüge zeigen nicht den schmerzlich pessimistischen Ausdruck, den man im Antlitz von Berlioz sucht, sondern spielen eine vergnügliche Stimmung wieder, wie sie den Künstler einmal ausnahmsweise erfüllt haben mag, als er auf seine Art fröhliches Studententreiben in Auerbachs Keller schildern wollte. Am Sockel ist ein ziemlich flüchtig ausgeführtes Relief von Paul Roussel angebracht: Faust schläft unter Rosengebüschen; von links her blickt ihn Mephistopheles grimmig, von rechts Margarethe süss und holdselig an — eine Unschuld von Monte Carlo in Renaissancetracht. Leider hat der ganze Aufbau keinen Hintergrund von geschlossenem Grün erhalten, sondern steht auf der weitgedehnten Terrassenfläche völlig frei. Aus der offiziellen Ansprache des Pariser Geheimrates sei nur hervorgehoben, dass er den seichten Massenet einem Berlioz für ebenbürtig erklärte — eine Zusammenstellung, gegen die der letztere nachdrücklich Verwahrung eingelegt haben würde. Sie wirft wieder ein charakteristisches Schlaglicht auf das eingeengte Kunstverständnis und den Mangel an musikalischem Feingefühl bei den „Intellektuellen" jenseit des Rheines. Der Berlioz-Kultus, wie er heute bei den Landsleuten des Komponisten in Blüte steht, entspringt in der Hauptsache dem Bedürfnis nach Auffrischung der nationalen „gloire". Die Zeit der Victor Hugo und Genossen ist ja vorbei. Aber der tote Berlioz ist denn doch noch um ein gut Teil moderner, frischer und stärker als der anscheinend immer noch lebendige, kleine freundliche Salontechniker Massenet.

Paul Marsop.

PETERSBURG: Die Direktion der kaiserlich russischen Musikgesellschaft ist auf den glücklichen Gedanken verfallen, Max Pauer aufzufordern, hier Beethoven-Konzerte zu veranstalten. Der Künstler trug in sechs Klavier-Abenden den ganzen Cyclus der Beethovenschen Sonaten in vollendeter Weise vor. — Im neunten Symphonie-Konzert derselben Gesellschaft sind unter der Leitung von Max Fiedler die bei uns selten vorgetragene Symphonie e-moll von Brahms, Wagners Faust- und Tannhäuser-Ouverturen, Vorspiel und Schlussscene aus „Tristan und Isolde" aufgeführt worden.

So sehr hier Wagner geschätzt und geliebt ist, so wenig populär und unserem Publikum verständlich sind die Werke von Brahms. Erstaunlich ist es, dass die ernsthaftesten russischen musikalischen Kreise in ihm zwar den Meistertechniker und Komponisten von edelstem und höchstem Streben anerkennen, der den Fusstapfen der grossen Klassiker folgt, in seiner Musik aber keine thematische und harmonische Erfindung, keinen hohen Schwung der Phantasie, keine Schönheit und keinen Reiz finden. — Das populäre Konzert des Grafen Scheremetiew brachte uns einen Akt aus der neuen Oper „Dobrinia" von einem jungen talentvollen Komponisten, A. Gretschaninow. Der Stoff ist russischen Heldensagen entnommen. Die Musik, ungeachtet der Einflüsse Borodins und Rimsky-Korsakows, ist von rein volkstümlichem russischen Stil und zeigt viel Selbständigkeit und Innigkeit; im ganzen machte sie einen tiefen Eindruck und errang einen grossen, wohlverdienten Beifall. N. Kasanli.

ROTTERDAM: Hans Sommers Chorwerk „Der Meermann" hat hier in einer glänzenden Aufführung einen unbestrittenen, grossen Erfolg errungen. Frau Oldeboom-Lutkemann, welche die schwierige Sopranpartie, um die Aufführung zu ermöglichen, plötzlich übernommen hatte, hat eine Kunstleistung allerersten Ranges damit geliefert. Jos. Tyssen stand ihr ebenbürtig zur Seite und die andern Solisten Frl. Culp und Herr Settekorn sowie der Chor schlossen sich diesen würdig an. Ganz besonders gefiel mir die Begleitung des Utrechtschen Stadtorchesters. Otto Wernicke.

STOCKHOLM: Die „Philharmonische Gesellschaft" hat ein zweites Konzert mit Sindings „Til Molde" gegeben. Der „Musikverein" unter Neruda brachte u. a. Gades Frühlingsphantasie und Saint-Saëns' „Le Déluge" zur Aufführung. Eine rege Wirksamkeit entfaltet der neue Konzertverein, der schon sein viertes Konzert mit Dvořáks dritter Symphonie in F-dur und Strauss' Vorspiel zu „Guntram" gegeben hat. Ausserdem ist das Konzert des Violinisten Lars Zetterqvist als nennenswertes Ereignis hervorzuheben. Tobias Norlind.

STRASSBURG: Die drei letzten Abonnementskonzerte brachten „Paradies und Peri" — darin ausser Frau Rückbeil-Hiller drei hiesige tüchtige Solisten (Frau Adelh. v. Münchhausen, H. van der Beeck und Geist); eine Mozart-Symphonie (in D, No. 38) zeigte sich der Ausgrabung völlig wert. Begeisterung erweckte Thibaud durch sein vielleicht Paganini ähnliches Gemisch von Elegik und Temperament, Achtung Konrad Ansorges mehr intelligentes als gemütvolles Spiel. Stücke aus einer B-dur-Symphonie liessen in Glazounow wieder den Aristokraten unter den russischen Komponisten erkennen. Ganz auf seicht äusserlichen Effekt zugeschnitten zeigte sich eine Dvořáksche „Karnevals-Ouvertüre". Unsere Triovereinigung machte mit einem Trio von Paul Juon bekannt, das in seiner herben Grösse Interesse erweckte; die entgegengesetzten Eigenschaften zeigte ein Schularbeits-Quartett von Rabl im Tonkünstlerverein. Dieser erfreute sonst wieder mit einem der tiefgründigen Brahmsschen Clarinettenwerke (Trio a-moll), für die wir in Hublart hier einen erstklassigen Interpreten haben. Der junge französische Cellist Pollain wird noch von sich reden machen! Marteau kam und siegte mit Beethovens Violinkonzert (von Lohse kongenial auf dem Orchester begleitet). Das kleine Phänomen Elsa Berny erregte durch die spielende Koloraturhöhe und die metallenen unteren Lagen ihrer Stimme Aufsehen; ihre Spezialität ist das Zart-Melancholische, Nachtigallenhafte; vom Pathetischen möge sie die Finger lassen! Ein Cantatenabend des unermüdlichen Bachpropheten Münch in der Wilhelmenkirche erhielt durch Sistermans besondere Weihe. Dr. G. Altmann.

STUTTGART: Die Abonnementskonzerte der Hofkapelle versuchen ihr Heil mit Gastdirigenten. Den achten Abend leitete ausschliesslich Weingartner; zur Aufführung kamen Mozarts C-dur-Symphonie und Weingartners Es-dur-Symphonie. Im neunten

Konzert hörte man unter Leitung Gernsheims dessen Mirjam-Symphonie, die wohl nur vorübergehenden Wert besitzt; Reichenberger dirigierte feinsinnig vier Stücke aus Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum. Der Verein für klassische Kirchenmusik (Dirigent Prof. S. de Lange) brachte Beethovens Missa solemnis. Verschiedene Konzertcyklen erreichten ihren Abschluss: der geniale Reisenauer spielte an seinem letzten Abend u. a. Liszts h-moll-Sonate. Prof. Seyffardt, Musikdirektor Rückbeil und Frau Rückbeil-Hiller beendeten ihre geschichtlichen Sonaten- und Liederabende mit Werken von Brahms, R. Strauss, Franz und Wolf. Der Orchesterverein wagte sich an die dritte Symphonie von Brahms. Vom Schapitzquartett ist die erste vollständige Aufführung des Brucknerschen Quintetts rühmlichst zu vermelden. Welche Grösse in dem Gesdur-Adagio, welche Erfindungskraft im Scherzo, im Trio! Man wird diese Eindrücke nicht so schnell los, wie es bei den meisten modernen Kammermusikwerken der Fall ist. Leider kann ich über den Abend der Herren Hollenberg, Presuhn und Zwissler nicht aus eigener Anschauung berichten; das interessante Programm enthielt Werk 92 von Saint-Saëns, die dritte Violinsonate von Grieg und Werk 1 von H. Götz. Schliesslich sei noch ein Konzert des Pianisten Dunn und des Violinisten Clerc (junger tüchtiger Spieler) erwähnt, das aber den Geschmack unseres Konservatoriums als sehr einseitig blossstellte. Kretzschmar hat recht: für die alten Klassiker haben die offiziellen Musikanstalten herzlich wenig übrig, so gern sie auch den grossen modernen Meistern am Zeug flicken, so wenig sie selbst in der Komposition Erfolge aufweisen können. Pauers Beethovenabende scheinen Ausnahme zu bleiben. Dr. K. Grunsky.

WIEN: Unsere altberühmte Orchesterinstitution der Philharmoniker lebt heute vom Kapital ihres Ruhmes. Glänzende technische Ausführung der Programmstücke — aber kein Charakter, kein Wollen, keine Richtung treten zu Tage, die dem Wirken des Institutes ein festes Gepräge aufdrückten. Die Novität des letzten Konzertes, eine symphonische Ouvertüre zu Scheffels „Ekkehard" von Franz Schrecker, einem begabten Schüler von Robert Fuchs, ist weit mehr ein Werk tonsetzerischer Geschicklichkeit als zwingender Inspiration. Durch Herbeiziehung der Orgel erzielt der Komponist hübsche Klangwirkungen. Was den Philharmonikern derzeit fehlt, findet sich in erwünschtem Mass beim Wiener Konzertverein. Ein frischer, moderner Zug, ein starker Arbeitswille, herzhafte Griffe nach echten, den Zuhörern einige Mitarbeit zumutenden Neuheiten fesseln das Interesse des Publikums immer tiefer an dieses geglückte Unternehmen. Edward Elgars Orchestervariationen op. 36 führten jüngst den hochbegabten englischen Komponisten sehr erfolgreich in Wien ein. Auch Richard Stauss' Tondichtung „Macbeth" imponierte durch den tiefen tragischen Ernst ihres Grundtons. Es liegt in der Eigenart von Strauss, der Üppigkeit seines Orchesters durch vornehme, etwas eigensinnige Linienführung der Melodie und Herbheit der Harmonisierung ein Gegengewicht zu schaffen, das uns im Gedankengehalt der Tondichtung festhalten und vor dem Untergang in den Tonfluten bewahren soll. Mit Entzücken wurde das zweite, von Felix Mottl trefflichst bearbeitete Brandenburgische Konzert von S. Bach (F-dur) angehört und Franz Liszts „Festklänge", dieses glänzende und erfindungsreiche, aber auch von seelischen Heimlichkeiten vibrierende Werk bildete einen elektrisierenden Schluss. Den Eindruck, den Richard Strauss diesmal als Reisedirigent hervorrief, war etwas abgeschwächt durch die Ermüdung des Publikums in der weit vorgerückten Saison, ein wenig Neues bietendes Programm und die wenn auch korrekten und nicht schwunglosen aber keineswegs überraschenden Leistungen des Berliner Tonkünstlerorchesters. Als ein erfreuliches Symptom des sich vertiefenden musikalischen Lebens ist das Auftreten des „Wiener a cappella-Chors" zu begrüssen, dessen Schöpfung der Energie eines seit achtzehn Jahren in Wien ansässigen französischen Musikers Eugène Thomas zu danken

ist. Ihm ist es gelungen, eine erlesene Schar zu werben, Begeisterung für den a cappella-Chorgesang zu wecken und ihn als Sachverständiger und Berufener zum Sieg zu führen. In Friedrich Ehrbar hat er einen eifrigen und grossherzigen Förderer des Unternehmens gefunden. Die Aufführung von S. Bachs schwieriger Motette „Jesu, meine Freude" war eine Musterleistung der jungen Vereinigung. Die Motette wirkte auf die Zuhörer wie eine Entdeckung. In so manchem rief es „mehr Bach", im musikalischen Sinne verstanden vielfach gleichbedeutend mit „mehr Licht". Feinfühlige Vorträge von a cappella-Chören Brahms' und Hugo Wolfs zeigten den Verein auch dem modernen lyrischen Ausdruck gewachsen. Im letzten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde kam unter Ferdinand Loewes Leitung Anton Bruckners grosse f-moll-Messe zur Wiederholung. Neben seinen Symphonieen stehen die kirchlichen Werke Bruckners als seiner intimsten Gefühlssphäre entsprossene Gebilde. Unter diesen aber nimmt die 1868 komponierte f-moll-Messe mit ihren von Glaubenseifer und Inbrunst, kraftvoller Erfindung und zarter Innigkeit geschwellten drei ersten Sätzen und einem Benedictus, dem an zarter, reicher Melodik und Feinheit der Stimmführung nur weniges in der Kirchlichen Musikliteratur an die Seite zu stellen ist, den höchsten Rang ein. Die Aufführung, unter Loewes Leitung, stand auf ansehnlicher Höhe. Unter den Solisten glänzte Frau Bricht-Pyllemann durch Vortragskunst und Schönheit der Mittel. Chor und Orchester leisteten Tüchtiges. Die erhöhte Stimmung für Bruckner kam dem Werk entgegen, das, vom Publikum mit grosser Andacht angehört, einen tiefen Eindruck hervorbrachte. Mit grossem Erfolg veranstaltete der Akademische Gesangverein eine Produktion, deren Programm und Ausführung gleich anziehend waren. Unter den Neuheiten hatten namentlich der Chor „Zwischen zwei Sonnen" des trefflichen Chormeisters Hans Wagner und Adolf Kirchls „Schwäbische Kunde" lebhaften Beifall. Alexander Ritters „Wohl bin ich nur ein Ton" und Peter Cornelius' „An den Sturmwind", Prachtstücke zweier Geistesverwandter, gehören zum edelsten Besitz der Literatur des Männergesangs. Von gewaltiger Wirkung erwies sich wieder der XIII. Psalm von Liszt, dessen bedeutendes Tenorsolo von Hermann Winkelmann in bester Disposition und mit hinreissender Kraft vorgetragen wurde.

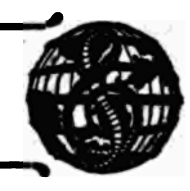
Gustav Schoenaich.

WIESBADEN: Im Kurhaus hat die Winterkonzert-Saison bereits ihr Ende erreicht. Nicht ohne ein Gefühl der Wehmut nahm man von dem schönen Saal, der akustisch geradezu ideal zu nennen war, Abschied: das Kurhaus ist dem Abbruch geweiht; nächstes Jahr werden die Konzerte bereits in einem auf steiler Bergeshöh' gelegenen Provisorium stattfinden, während Prof. Thiersch aus München ein neues Kurhaus auf dem Terrain des alten erstehen lassen wird. In den letzten Konzerten hörten wir, ausser der Münchener Primadonna Morena, die namentlich Wagner mit temperamentvoller Hingabe sang, und Herrn Knüpfer aus Berlin, der mit vornehmem Kunstgefühl für eine neue stimmungsreich ausgestaltete Gesangsscene „Das Thal" von Rich. Strauss eintrat, auch den famosen Pianisten Dohnanyi aus Wien, der Brahms B-dur-Konzert mit hinreissender Frische und Bravour spielte. Zwei Novitäten fanden freundliche Aufnahme: Volbachs „Königskinder" und Humperdincks „Dornröschen-Vorspiel" — beide Werke nicht gerade durch originelle Erfindung hervorstechend, doch durch meisterwürdige Arbeit viele reizvolle Détails und wohlklingende Orchestrierung erfreulich. Auch der „Verein der Kunstfreunde" schloss bereits den Reigen seiner Konzerte. Das Frankfurter Heermann-Quartett bildete den Ruhm der Programme; von Solisten nenne ich den Holländer Meistersinger Messchaërt und unsern Kapellmeister Mannstädt, dessen Vortrag von Beethovens op. 111 zu den unvergessenen Heldenthaten der Konzertsaison gehört!

Otto Dorn.



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

Hugo Tomicich: Von welchem Werke Richard Wagners fühlen Sie sich am meisten angezogen? Ansichten bekannter Persönlichkeiten über die dramatisch-musikalischen Schöpfungen des Bayreuther Meisters. Verlag der Grauschen Buchhandlung, Bayreuth.

Joseph Mantuani: Beethoven und Klingers Beethoven-Statue. Verlag: Gerold & Co., Wien.

M. Steuer: Zur Musik. Geschichtliches, Ästhetisches und Kritisches. Verlag: Bartholf Senff, Leipzig.

Alois John: Heinrich Wenzl Veit (1806—1864). Lebensbild eines deutsch-böhmischen Tondichters. Eger 1903.

Georg Capellen: Die „musikalische" Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Mit experimentellen Nachweisen am Klavier. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Ernst Holzer: Schubartstudien. Mit einem Bild Schubarts und Musikbeilagen. Ulm 1902.

L. Gerlach: August Klughardt, sein Leben und seine Werke. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Ludwig Bussler: Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben. Fünfte verbesserte Auflage, revidiert und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Hugo Leichtentritt. Verlag: Carl Habel, Berlin.

Meyers Grosses Konversations-Lexikon. Sechste Auflage. Band II. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Heinrich Heinemann: Beethoven und sein Neffe. Drama in drei Aufzügen und einem Vorspiel. Verlag: A. Graffs Buchhandlung, Braunschweig.

Ashton Ellis: Life of Richard Wagner. Being and authorised english version of C. F. Glasenapps: „Das Leben Richard Wagners". Kegau Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., London.

Heinrich Herrmann: Die Bildung der Stimme. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin.

H. Abert: Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister, herausgegeben von Heinrich Reimann. XV. Rob. Schumann. Verlag: „Harmonie", Berlin.

Paul Kirsten: Die automatische Stimmbildung als Grundlage eines rationellen Gesangsunterrichts. Verlag: Dürrsche Buchhandlung, Leipzig.

Rudolf Schwartz: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902. Neunter Jahrgang. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

MUSIKALIEN

Eugen Lindner: Waldesgespräch. Für Mezzosopran und Bariton mit Klavier. Verlag: H. Seemann Nachf., Leipzig.

„ „ Ernste und heitere Gesänge (Dichtungen von E. Zitelmann). Ebenda.

„ „ Kleine Lieder. Ebenda.

Eugen Lindner: Gesänge. No. 1. Nächte. No. 2. Das Märchen vom Glück. No. 3. Vergessen. No. 4. Das sind so traumhaft schöne Stunden. No. 5. Allein mit Dir. No. 6. Lied der Ghawâze. No. 7. a) „Ich soll Dir sagen, wie ich Dich liebe." b) „Ich soll Dir sagen, warum ich Dich küsse." Ebenda.

Christian Sinding: Quatre morceaux de salon. No. 1. Etude. No. 2. Rondoletto. No. 3. Sérénade. No. 4. Tempo di valse. op. 54. Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Heinrich Germer: Wie studiert man Klaviertechnik? Methodische Anleitung für das praktische Studium. Kommissionsverlag Gebr. Hugo & Co., Leipzig.

„ „ Die Technik des Klavierspiels für den Studiengebrauch als methodischer Lehrgang mit vier Kursen in Form konzentrischer Kreise. op. 28. Zehnte vermehrte und verbesserte Auflage. Ebenda.

Leone Sinigaglia: Drei romantische Stücke für Violine mit Klavierbegleitung. 1. Cavatine. 2. Intermezzo. 3. Erinnerung. op. 13. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Bunte Bühne: Fröhliche Tonkunst. Gesammelt von Rich. Batka. 5. Folge. Verlag: Georg D. W. Callwey, München.

Leonid Knina: 12 Tonstimmungen im Walzerrhythmus für das Piano. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Joh. Seb. Bach: „Der Streit zwischen Phöbus und Pan", bearbeitet von Felix Mottl. (Partitur.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Fritz Koegel: Zwölf Kinderlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Ebenda.

Karl Perfall: Zehn Lieder in dichterischem Zusammenhang für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Heft I und II. Ebenda.

A. von Fielitz: Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 78. Ebenda.

Hugo Kaun: „Roter Mohn" (Karl Müller-Rastatt) für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebenda.

Otto Floersheim: Dritte Novellette für Klavier. Ebenda.

W. Junker: Improvisata. op. 36. Ebenda.

Georg Stolzenberg: Neue Dichter in Tönen. Erste Reihe. Verlag: Dreililien. Berlin.

Alex. Guilmant: 7ème Sonate pour orgue. op. 89. Verlag: A. Durand & fils, Paris.

J. F. J. Toldy László: Hat dal. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Béla Méry, Budapest.

Mily Balakirew: Ouverture für Orchester zu „König Lear". Klavierauszug zu 4 Händen. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

A. S. Tanéiew: Rêverie pour Violon avec accompagnement d'orchestre ou piano. op. 23. Ebenda.

Reinhold Spaeter: Zwei Klavierstücke. No. 1. Impromptu. op. 11. Verlag: Reinhard Volkmann, Weimar.

„ „ Eine Bergfahrt. Sechs Charakterstücke für Klavier. op. 10. Ebenda.

Josef Vockner: Organ Sonata. Verlag: E. Donajewski, London.

Percy Godfrey: Quintett for Piano, Violin, Viola, Violoncello and Double Bass. Ebenda.

Hermann Eichborn: „Letzter Gruss". Solo für Horn mit Orchester oder Pianoforte. op. 50. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.



EINGELAUFENE NEUHEITEN



Hermann Eichborn: Mamsell Kathis Hochzeitsmarsch für Orchester oder Harmoniummusik. op. 51. Ebenda.

" " „Frühling," Charakterstück für Orchester. op. 52. Ebenda.

" " „Nachtlied," für Orchester. op. 53. Ebenda.

Wilhelm Mauke: Drei Gedichte (Fr. Benz) für eine Singstimme und Klavier. op. 38. Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.

Arnold Mendelssohn: Fünf altdeutsche Lieder für vierstimmigen Männerchor. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Eugen d'Albert: Aus den Klavierabenden. No. 1 Rob. Schumann: Carneval op. 9. No. 2 L. van Beethoven: Rondo op. 51 No. 2. No. 3. L. van Beethoven: Rondo a capriccio op. 129. Mit kritisch-instruktiven Anmerkungen, Vortragszeichen und sorgfältigem Fingersatz. Ebenda.

Emile Sauret: Gradus ad Parnassum du Violiniste. Teil I und II. Neue vermehrte Auflage. Ebenda.

Heinrich Rietsch: Zwei Gedichte für fünfstimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. op. 13. No. 1 Weltbild, No. 2 Nachtgeschwätz. Ebenda.

A. H. Amory: „Herbst" (Gedicht von L. Rafael) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 46 No. 2. Verlag: Gebr. Wagenaar, Arnheim.

Otto Zweig: Suite für Pianoforte. op. 6 (5 M.). Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

F. Kohler: Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 9. No. 1 Der Erhabene, No. 2 Der Wille zum Leben verneint, No. 3 Ewige Liebe (M. 2,50). Verlag: N. Simrock, Berlin.

" " Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 8 No. 1 „Freudvoll und leidvoll", No. 2 „Kennst du das Land" (M. 2). Ebenda.

" " Drei Lieder von Hafis für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 10 „Wie bist du meine Königin" (M. 1), op. 11 No. 1 und 2 „Holder Ost, beschwingter Bote" und „Was meines Herzens Pochen" (M. 1,50). Ebenda.

E. Callies: „Gedenkblätter." Sechs kleine Tonstücke für Pianoforte. op. 5. Verlag: F. W. Kaibel, Lübeck.

" " Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 13. No. 1 Nun bricht aus allen Zweigen (M. 1), No. 2 Es blühen und duften die Rosen (M. 0,75). Verlag: Bernh. Tormann, Münster i. W.

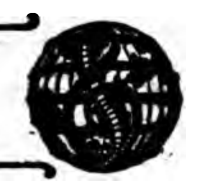
W. Heinemann: Spaziergänge durch Wald und Flur. Klavierstücke zu vier Händen für die Jugend. op. 1 (M. 2,50). Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

" " Sechs Klavierstücke. op. 2 No. 1 Vision (M. 1,30), No. 2 La Jongleuse (M. 1,50), No. 3 L'excentrique (M. 1,30), No. 4 Burlesque (M. 1), No. 5 La Gracieuse (M. 1,50), No. 6 Flirtation (M. 1,80). Ebenda.

" " Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 7. No. 1 Serenade (M. 1,20), No. 2 „Rothaarig ist mein Schätzelein" (M, 1,20), No. 3 Mondnacht (M. 0,60), No. 4 Irrwege (M. 1,20), No. 5 In grüner Maienzeit (M. 1,20), No. 6 Ganz notwendig (M. 1,20). Ebenda.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

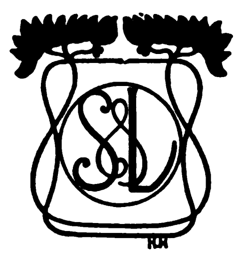


Franz Lachners Gedächtnis können wir durch die Beigabe von mehreren Porträts ehren. Neben dem Bilde des Meisters nach einem Stahlstich von Chr. Riedt und den beiden kleineren photographischen Aufnahmen dürfte die Gruppe, die Franz Lachner mit seinen Brüdern Vincenz (links) und Ignatz (rechts) vereinigt, lebhaft interessieren. Hier tritt das gewichtige Haupt und die kraftvolle Gestalt des echten Bajuvaren prachtvoll in Erscheinung. Das Bild, dem eine Familien-Photographie zu Grunde liegt, ist übrigens eine Rarität.

Um auch einen Eindruck von Lachners Handschrift unsern Lesern zu verschaffen, fügen wir ein charakteristisches Albumblatt bei; es dürfte darum interessanter als andere Blätter ähnlichen Charakters von seiner Hand sein, weil der Komponist der Katharina Cornaro, bekanntlich ein Meister im Contrapunkt, hier seinen Namen — soweit sich dessen Laute in unsern Notenbenennungen vorfinden — als Thema zu einer kurzen Doppel-Fuge verwendet. Die Vorlage zu diesem Albumblatt verdanken wir ebenfalls dem Fr. Nicolas Manskopfschen musikhistorischen Museum in Frankfurt a. Main.

Der unbekannte Kanon von Beethoven, sowohl im Facsimile des Originals, wie in der von Alfr. Chr. Kalischer vollständig ausgeführten fünfstimmigen Fassung wird — ein Unikum unter den Kompositionen des Altmeisters — bei niemandem seine grotesk-heitere Wirkung verfehlen.

Wir schliessen ein Blatt an, das Beethoven auf einem Spaziergang darstellt, ein Blatt von hoher Schönheit. Das Original ist eine Radierung von M. van Eyken, der sich durch seine stimmungsvolle Darstellung des am Fenster sitzenden Brahms früher schon bekannt gemacht hat. Der Künstler ist z. Zt. mit einer Radierung von Bachs Porträt beschäftigt. — Ein heiliger Sonntagsfrieden liegt auf unserem Beethovenblatt; und die Versonnenheit, mit der der Meister beobachtend und empfindend in die Natur schaut, dazu der weite Blick über die Ebene, die im Hintergrund durch den Turm des alten „Steffel“ an Wien erinnert, erhebt van Eykens Radierung zu einer Leistung, der zu einem Meisterwerk nicht viel fehlt. Unsere Reproduktion erfolgte im Einverständnis mit dem Künstler selbst und dem Verlag „Dreililien“.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



Franz Lachner

✱ 2. APRIL 1803



II. 13





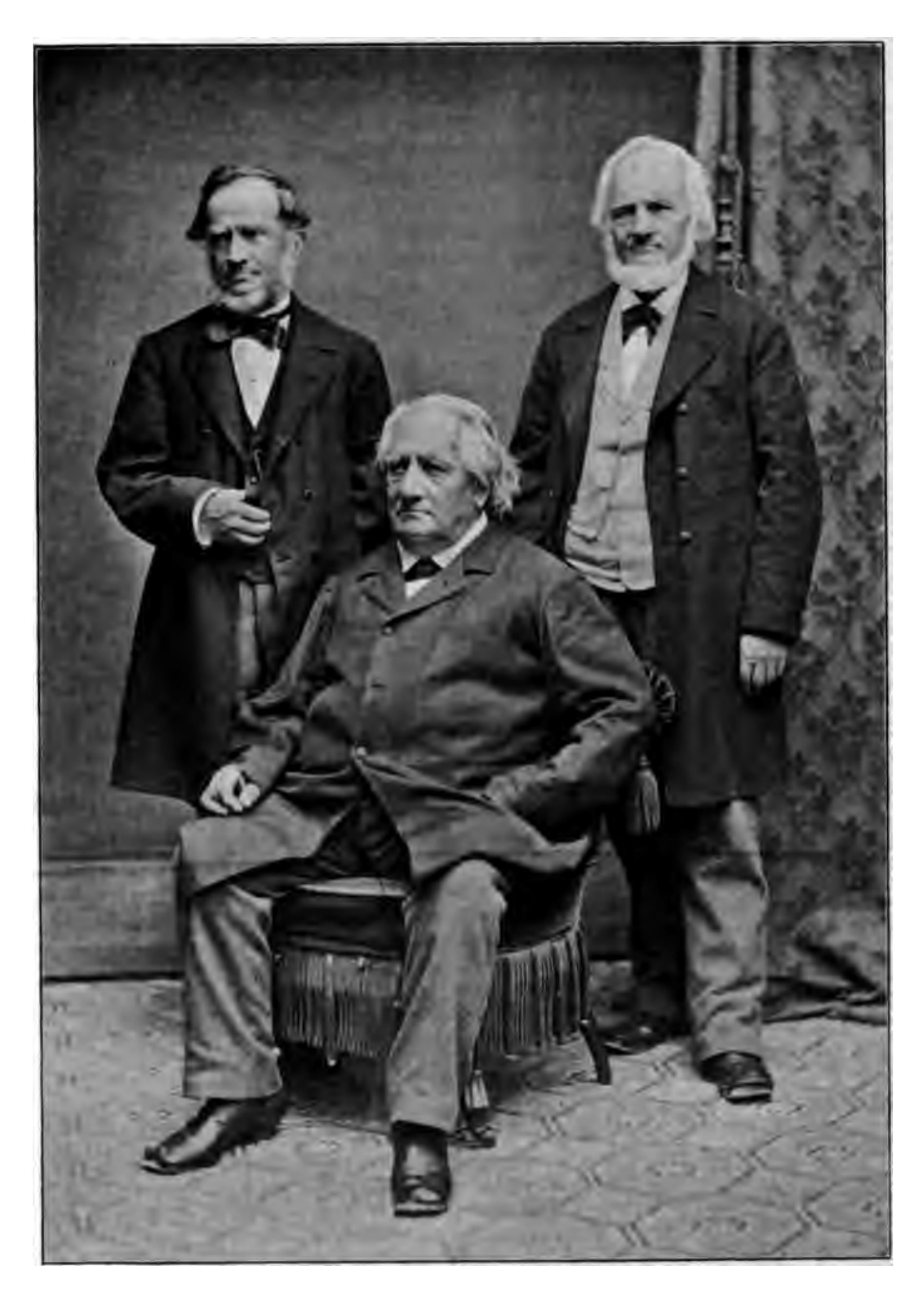
o FRANZ LACHNER o

Nach älteren Photographieen



II. 13

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. o o





II. 13

FRANZ LACHNER o o
UND SEINE BRÜDER
VINCENZ UND IGNAZ

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. o o
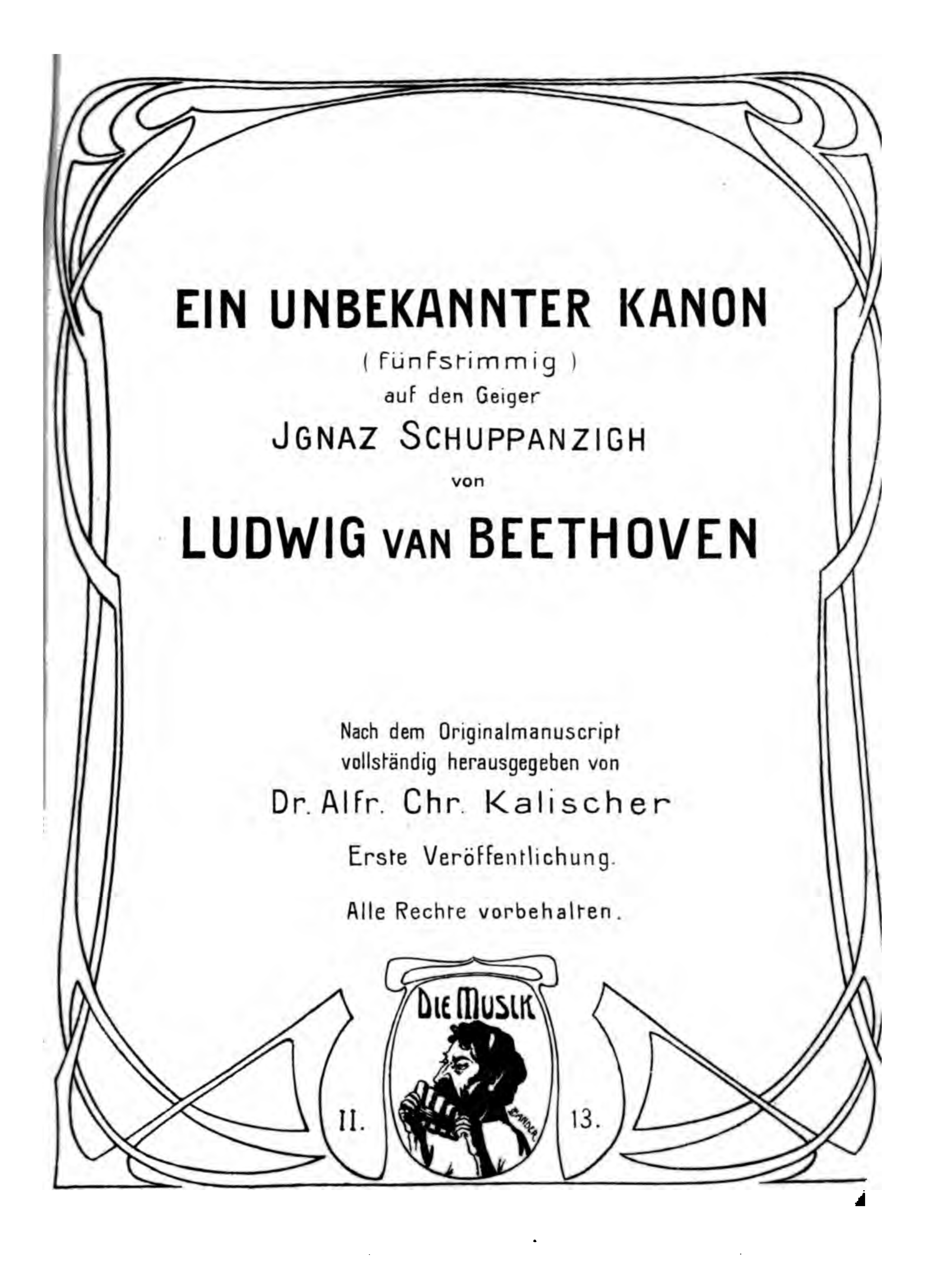


II. 13

EIN UNBEKANNTER KANON VON
BEETHOVEN AUF SCHUPPANZIGH
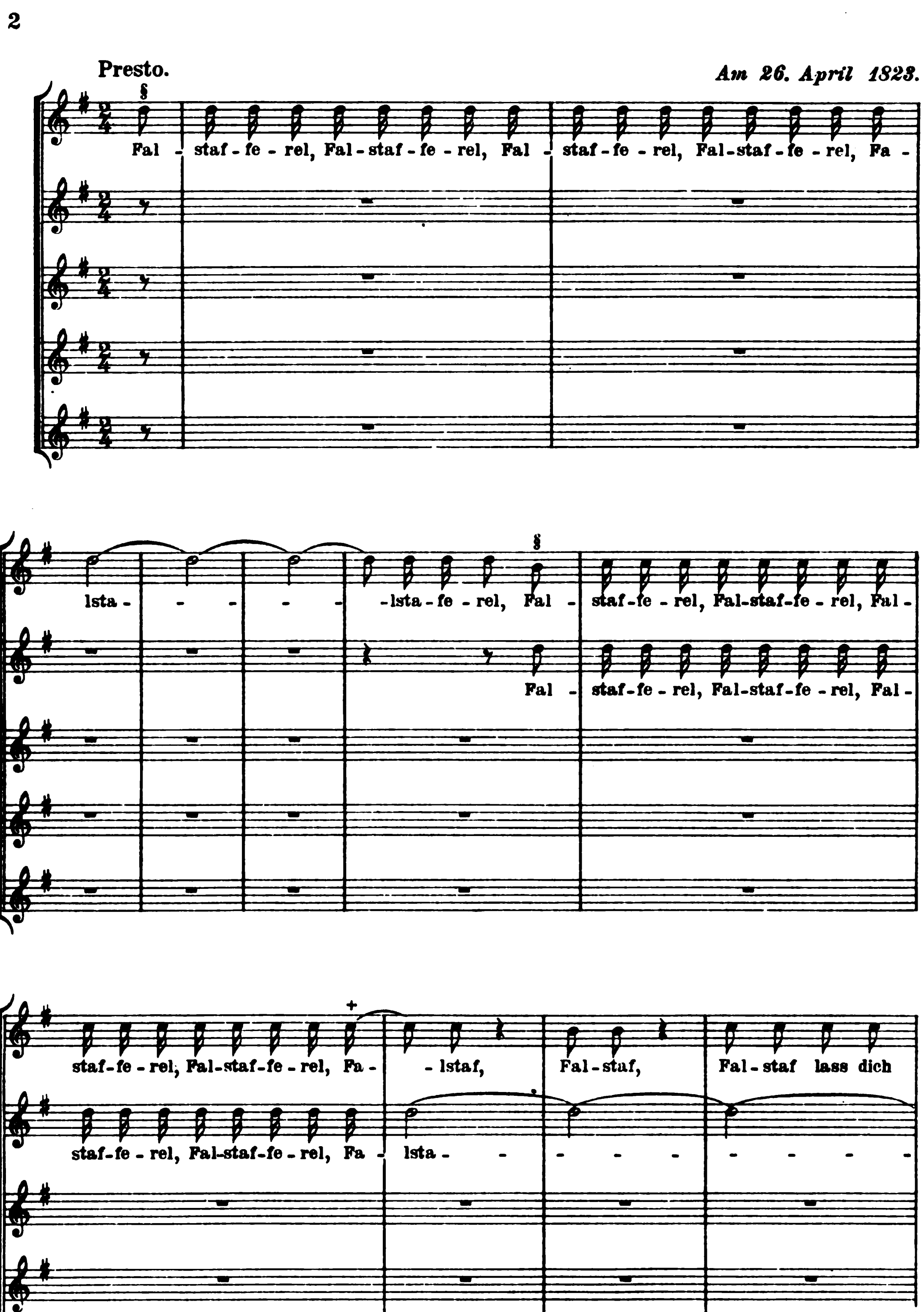
von Dir in Hofgehalten

3. 1. Schuppanzig
weil dem entsprossene Welt englischen
ordilichen. ausgezeichnet
der Milordt Falstaff.

v. Beethoven … zuerst Benennung
der Milordt Falstaff [illegible]


EIN UNBEKANNTER KANON
(fünfstimmig)
auf den Geiger
JGNAZ SCHUPPANZIGH
von
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Nach dem Originalmanuscript
vollständig herausgegeben von
Dr. Alfr. Chr. Kalischer
Erste Veröffentlichung.
Alle Rechte vorbehalten.
DIE MUSIK
II.
13.

Presto. *Am 26. April 1823.*



+ Hier hat das Originalmanuscript irrtümlich eine Achtelnote.



se- - hen Fal - staf-fe - rel, Fal - staf-fe - rel, Fal-staf-fe - rel, Fa -

- lsta-fe - re Fal - staf-fe - rel, Fal-staf-fe - rel, Fal - staf-fe - rel, Fal-staf-fe - rel, Fa -

Fal - staf-fe - rel, Fal-staf-fe - rel, Fal - staf-fe - rel, Fal-staf-fe - rel, Fa -

- lstaf Fal - staf Fal - staf lass dich se- - - hen

- lstaf Fal - staf Fal - staf lass dich se- - - hen

lsta- - - - - - - - - - - - lsta - fe - rel, Fal -

Fal -

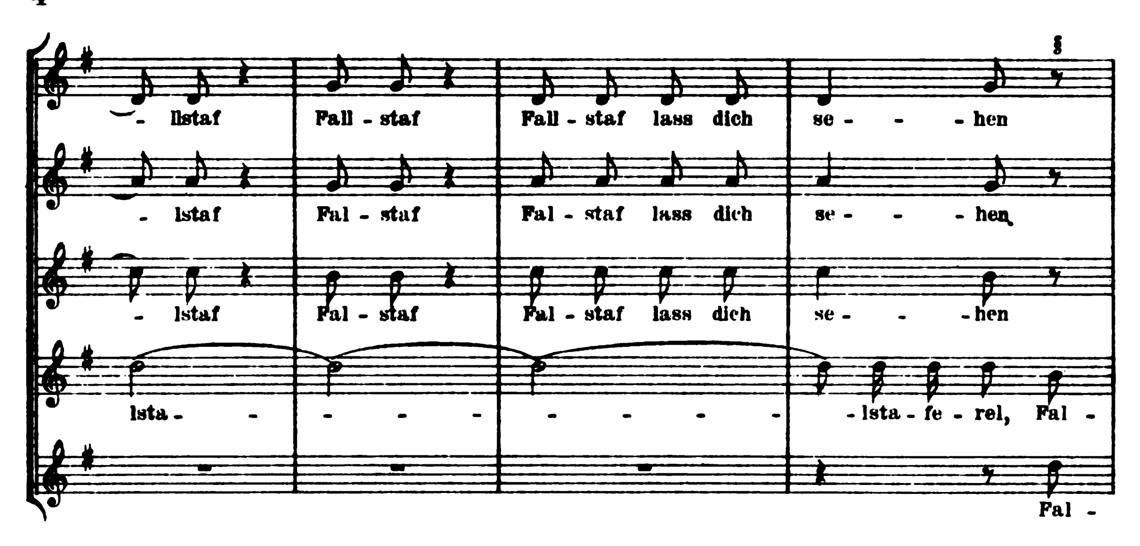
Fal- - staf - fe - rel, Fal - staf - fe - rel, Fa -

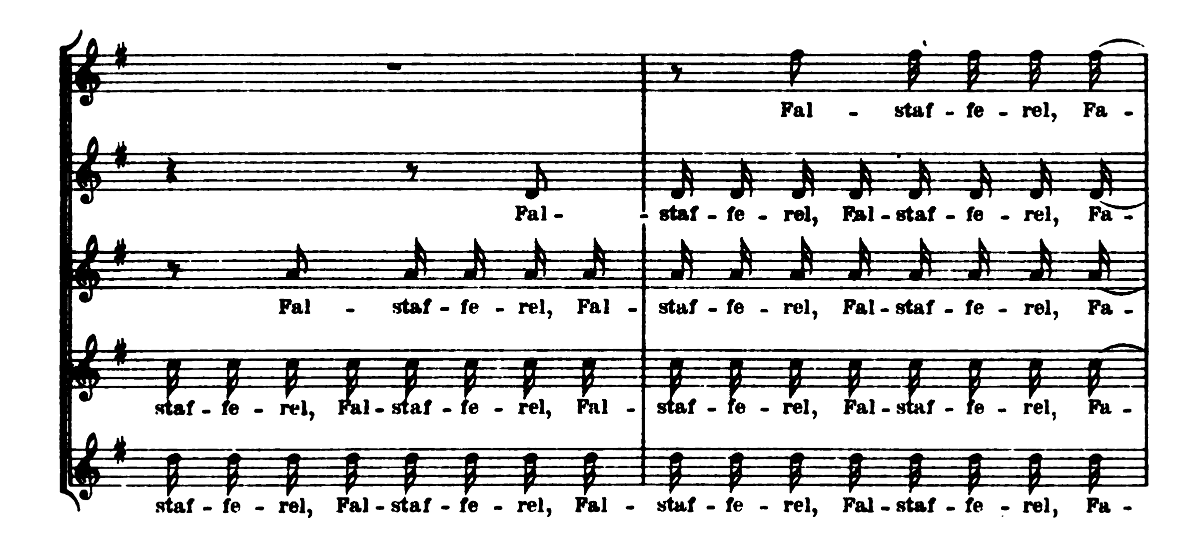
Fal - staf - fe - rel, Fal - staf - fe - rel, Fal - staf - fe - rel, Fa -

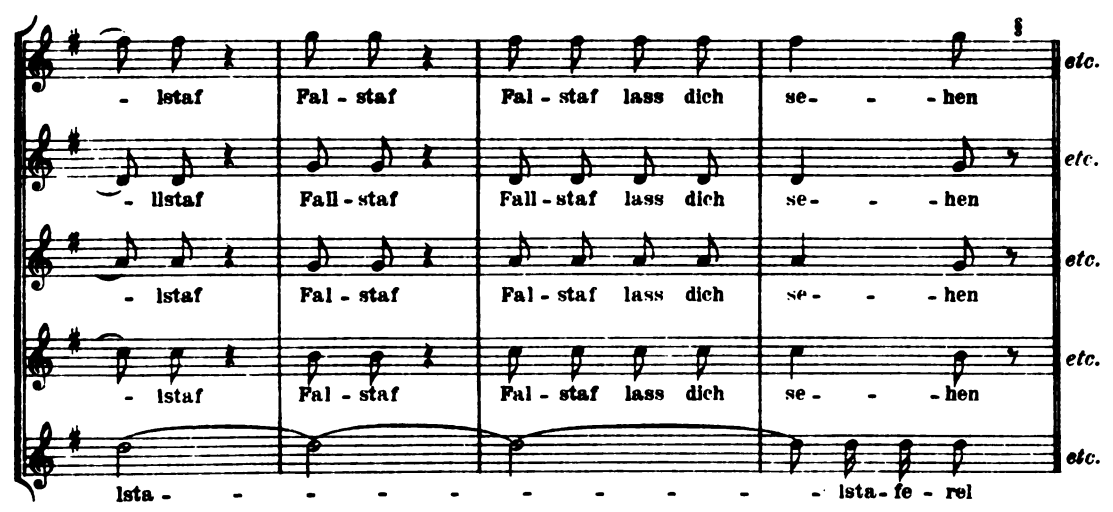
staf - fe - rel, Fal - staf - fe - rel, Fal - staf - fe - rel, Fal - staf - fe - rel, Fa -

staf - fe - rel, Fal - staf - fe - rel, Fal - staf - fe - rel, Fal - staf - fe - rel, Fa -

+ Das Originalmanuscript hat hier irrtümlich ein Sechzehntel zu viel.







Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.
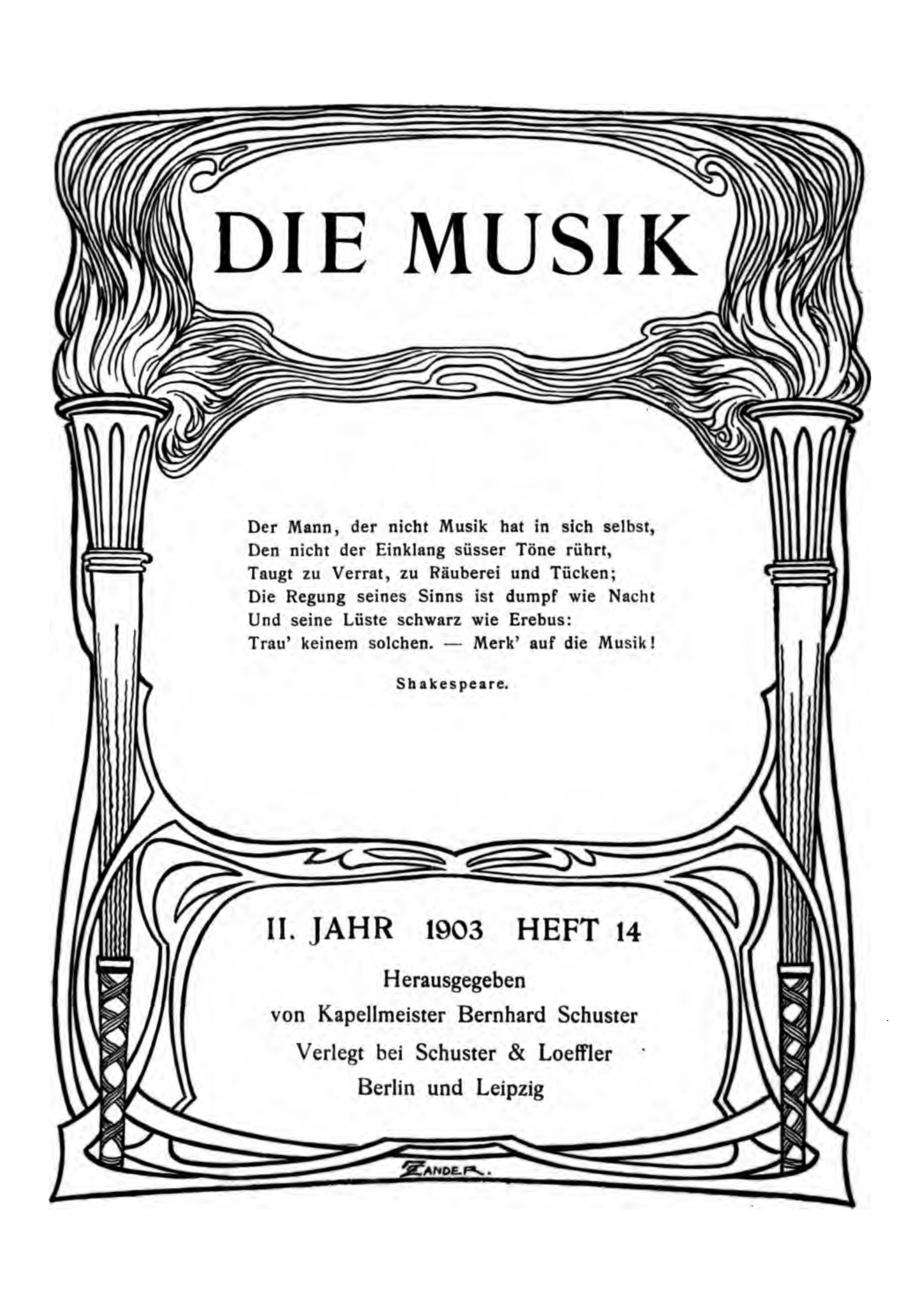


II. 13

○ BEETHOVEN ○

Nach einer Radierung

von M. van Eyken


DIE MUSIK
Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,
Den nicht der Einklang süsser Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht
Und seine Lüste schwarz wie Erebus:
Trau' keinem solchen. — Merk' auf die Musik!
Shakespeare.
II. JAHR 1903 HEFT 14
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
ZANDER.

INHALT



DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o



VON BEETHOVENS KLAVIEREN

Von Dr. Th. von Frimmel-Wien

Die Tongestaltungen, die Beethoven dem Klavier entlockt hat, sind für alle Zeiten verklungen. Allerdings sind sie nicht alle ganz vernichtet in dem Sinne, als wären es lauter Einziggestalten gewesen, von denen nach ihrem Hinausklingen überhaupt gar nichts mehr zurückgeblieben ist. Aber sie können durch uns im besten Falle nur auf Umwegen wieder belebt werden. So ist es bei den niedergeschriebenen Kompositionen des Meisters. Die freien Phantasieen Beethovens zählen jedoch leider zu dem gänzlich Verlorenen. Alles Lob, alle begeisterte Bewunderung, die durch die Geschichte überliefert sind, haben uns von diesen Erzeugnissen augenblicklicher Eingebung nicht einen Ton gerettet. Gab es doch zu Beethovens Zeiten noch keine Vorrichtungen, eine Improvisation festzuhalten, und wir sind auf mehr oder weniger begründete Vermutungen angewiesen, auf Hypothesen, die von den gedruckten Kompositionen ohne Zweifel auszugehen haben. Ungefähr kann man sich ja vorstellen, in welchen Stilarten Beethoven als Knabe, als Jüngling in Bonn phantasiert hat und welchen musikalischen Charakter sein freies Spiel in verschiedenen Abschnitten seiner Wiener Zeit an sich getragen haben dürfte. Wahrscheinlichkeiten hohen Grades können unsere Vermutungen leiten, und hie und da halten wir uns an sogenannte „Gewissheiten", die für unsere luftigen Wiederaufbaue immerhin bestimmte Grenzen abstecken. Derlei Grenzen sind namentlich gegeben in der ziemlich bekannten Spannweite der Hände Beethovens und im Bau, Klang und besonders im Umfang der Klavierinstrumente, die Beethoven benutzt hat. Wer hätte nicht z. B. die weiche runde Klangfarbe alter Streicherscher Klaviere kennen gelernt? Der Eindruck von dieser Klangfarbe ist ein Steinchen zu dem Bau, dessen Plan in einer meiner früheren Beethovenstudien skizziert worden ist*) und zu dem heute einiges Neue beigebracht werden soll, indem die erhaltenen

*) Vergl. das Buch „Neue Beethoveniana" S. 1 ff. Dieses Buch ist gegen Weihnachten 1887 erschienen. Ich könnte daran heute manches weiter ausführen und verbessern, falls sich ein Verleger fände, der eine zweite gänzlich umgearbeitete Auflage herausgeben wollte.

Klaviere Beethovens besprochen werden. Veranlassung zu den nachfolgenden Erörterungen wurde mir dadurch, dass der Herausgeber dieser Zeitschrift mir im vorigen Jahre Nachbildungen einiger Blätter sandte, auf denen Beethovens englischer Flügel dargestellt ist. Eine dieser Nachbildungen ist schon im zweiten Beethovenheft der „Musik" (vom Dezember 1902) abgedruckt worden. Sie stellt einen Einblick in Beethovens Klavierzimmer im Schwarzspanierhause zu Wien dar und geht auf eine Zeichnung zurück, die nach dem Tode Beethovens im genannten Hause angefertigt worden ist. Vorn sieht man das Klavier. Eine andere Nachbildung giebt eine Zeichnung des englischen Flügels*) allein, ohne den Innenraum des Klavierzimmers. Die Beischriften, obwohl alt, sind ungenau und wohl nur aus dem Gedächtnis beigefügt. Der Künstler ist meines Wissens nicht genannt, und meine Vermutung, dass Josef Danhauser das Blatt gezeichnet habe, bedarf noch einer peinlichen Überprüfung. Danhauser hat nach Beethovens Ableben und nachdem man den Körper, besonders das Antlitz des Meisters bei der Obduktion böse zugerichtet hatte, eine Maske abgenommen und die Züge Beethovens auf dem Totenbett in einer Zeichnung festgehalten.**) Sollte er, der selbst musikalisch und, nebstbei bemerkt, Sohn eines Möbelfabrikanten war, sich nicht auch für Beethovens Klavier interessiert haben? Die Inschriften lauten: „Beethovens Fortepiano am Tage nach seinem Begräbnisse . . ." und „ . . . aus der Fabrik des M. Broadwood (und Sohn) . . .

von Hern Ferd. Ries / „ John Cramer / Sr. Georg Smart } als Geschenk über(geben) im J. 1823 "

Die Namen sind nicht alle richtig, und die Jahreszahl 1823 ist irrigerweise statt 1818 genannt. Wir schlagen allerlei Quellen nach und besehen uns das Instrument selbst, das gegenwärtig dem Budapester Nationalmuseum gehört.***) Dorthin ist nämlich Beethovens englischer Flügel nach etlichen Wanderungen 1887 gelangt. Es war nach dem Tode Franz Liszts, als das merkwürdige Instrument durch die Fürstin Marie Hohenlohe, die Tochter der Fürstin Sayn-Wittgenstein, an das genannte Museum geschenkt wurde. Vorher hat es Liszt in Weimar besessen. Noch weiter zurückgreifend, gelangen wir auf Spina in Wien als den früheren Besitzer

*) Siehe die Beilagen dieses Heftes.

**) In Artariaschem Besitz haben sich auch Danhausersche Ölskizzen nach gefalteten Händen und nach dem Antlitz Beethovens erhalten. Die Hände galten eine Zeit lang als die Beethovens, doch sind mir im Lauf der jüngsten Jahre begründete Zweifel aufgestiegen an der Richtigkeit dieser Meinung.

***) Dem freundlichen Entgegenkommen der Museumsleitung verdanken wir die Abbildung nach einer Photographie (siehe unsere Beilagen).

dieses Flügels. Spina hat es bei der Versteigerung des Beethovenschen Nachlasses um 181 Gulden erstanden. In der gerichtlichen Schätzung war es geringer bewertet. „Pianoforte von John Broadwood und Sohn aus London in Mahagonikasten, 100 fl.", so heisst es in der Urkunde.*) 1845 war es als Geschenk Spinas an Liszt gekommen. Gehen wir noch weiter zurück, so gelangen wir zu dem Zeitpunkt 1818, als Beethoven den Flügel aus London zum Geschenk erhielt. Ich habe dieses Instrument wiederholt gesehen und besitze aus zweiter Hand als Geschenk eines Klaviermachers einen Hammer daraus, eine freilich unbedeutende Reliquie, die gelegentlich einer Ausbesserung des Flügels durch ein neues Stück ersetzt worden ist.

Das interessante Instrument wurde in der Öffentlichkeit viel besprochen, als es 1887 im Pester Nationalmuseum ausgestellt wurde und nochmals, als es 1892 einen Bestandteil der grossen internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien bildete.**) Am genauesten ist wohl die Zeitschrift „Musical News" von 1892 (S. 197) auf den genannten Flügel eingegangen. Dort wird die schon etwas undeutlich gewordene Widmungsinschrift ergänzt und die Reihe der Spendernamen im Gegensatz zu anderen Angaben vervollständigt. Diese Namen lauten: Ferd. Ries, J. B. Cramer, G. G. Ferrari (dieser Name ist nicht mehr ganz zu lesen) und C. Knyvett. Ferrari hatte (nach Angabe des „Musikal News") den Klavierfabrikanten Broadwood nach Wien begleitet, als dieser in Angelegenheit des Beethovenflügels dahin reiste.

Zur Beschreibung des Broadwoodschen Klaviers gebe ich folgendes: Dreichöriges Instrument von einem Umfang bis nahezu 6 Oktaven: C bis $\overline{\overline{\overline{h}}}$. In den Stimmstock eingelassen folgende alte Inschriften: „BEETHOVEN" oben; darunter die Firmatafel „John Broadwood and Sons, Makers to his Majesty the Princesses. Great Pulteney Street. London golden Square". Anderwärts steht: „Hoc instrumentum est Thomae Broadwood (Londini)

*) Vergl. die Wiener Montagsrevue vom 27. Mai 1901. Zu Spina als dem Käufer des Flügels siehe A. W. Thayer: Chronologisches Verzeichnis der Werke Beethovens (Anhang) und C. F. Weitzmann: Geschichte des Klavierspiels, S. 294 und danach „Neue Zeitschrift für Musik" 1879, S. 511.

**) Als ältere Literatur sei genannt: Schindlers Beethovenbiographie IV. Ausgabe II. S. 187, Breuning „Aus dem Schwarzspanierhause" S. 58, 66, 124, L. Nohl „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen" S. 141 und Beethovenbiographie III, 835, 838, wo einige alte Angaben benutzt sind. Als neuere Literatur „Neue Wiener Musikzeitung" Oktober 1890, S. 9; Frimmel „L. v. Beethoven" (Verlag „Harmonie"), wo eine kleine Abbildung des Flügels zu finden ist (2. Auflage S. 82), Kalischer „Neue Beethovenbriefe" S. 27 und in Bausch und Bogen die Literatur über die oben erwähnte grosse Ausstellung von 1892. Zusammenfassende Mitteilungen in der Wiener Montagsrevue vom 27. Mai 1901 — noch andere Literatur im Text.

donum propter ingenium illustrissimi Beethoven". Dabei die schon erwähnten Unterschriften von Ferd. Ries, J. B. Cramer, Ferrari und Knyvett.

Der Broadwood Beethovens hat drei Pedale. Beim oberflächlichen Hinsehen meint man nur zwei zu sehen.*) Wer näher tritt und die zwei vermeintlich nur vorhandenen Pedale versucht, wird aber gewahr, dass rechts zwei verschiedene Dämpfungspedale angebracht sind; eines besorgt das Aufheben der Dämpfung in den tiefen, das andere in den hohen Oktaven. Das grosse Pedal links reguliert die Verschiebung.

Zu den Schicksalen dieses Flügels, die in grossen Zügen schon oben gezeichnet wurden, bemerke ich noch, dass der junge Moscheles 1823 das Instrument aus Beethovens Besitz für ein Konzert geliehen erhalten hat. Er fand das Klavier vom tauben Meister schon tüchtig zerhackt. (Vergl. Aus Moscheles Leben, Leipzig 1872, I. S. 85). Schindler (II. S. 187) spricht davon, dass der Broadwood 1824 eine Wanderung nach Baden mitgemacht hat, als dem Meister seine Wohnung in Penzing unangenehm geworden war. Als selbstverständlich kann man es annehmen, dass die verschiedenen Wohnungen Beethovens seit 1818 den englischen Flügel jedesmal beherbergt haben. Nach Wien war das Instrument über Triest gelangt, wohin es zu Schiff aus London befördert worden war. —

Bei Beethoven im Schwarzspanierhause standen zwei Flügel. Breuning spricht davon nach bestem Wissen und Gewissen, und nach anderen Quellen kann dasselbe mitgeteilt werden, obwohl es scheinbar im Widerspruch steht mit der Innenansicht des Klavierzimmers, die nur ein Klavier abbildet, und mit dem Nachlassverzeichnis Beethovens, wo nur vom Broadwood allein die Rede ist. Allerlei sichere Anhaltspunkte verhelfen zu einer Klärung des Zusammenhanges, der schon bei Breuning angedeutet ist, wie folgt: „Inmitten des ersten (zweifensterigen) Zimmers standen in einander, Bauch an Bauch gesetzt, zwei Klaviere. Mit der Klaviatur gegen den Eintritt zu jener englische Flügel, welcher ihm einst von den Philharmonikern aus England zum Geschenk gemacht worden war. Die Namen der Geber, von denen ich mich auf jenen Kalkbrenners, Moscheles', Broadwoods genau erinnere" (NB. die Erinnerung hat sich nicht vollkommen bewährt, oder sind etwa irgend welche Namen gänzlich verblichen?) „standen eigenhändig mit Tinte geschrieben auf dem Resonanzboden unterhalb der Primsaiten. Dies Klavier aus der Fabrik Broadwoods reichte nach oben nur bis zum c. Nach der anderen Seite — mit der Klaviatur gegen die Thüre des Kompositionszimmers sehend — stand ein Flügel des Klavierfabrikanten Graf in Wien, Beethoven zur Benutzung überlassen, oben bis f reichend. Über

*) Daher die unrichtige Angabe im „Fachkatalog der musikhistorischen Abteilung für Deutschland und Österreich-Ungarn" von 1902.

dessen Klaviatur und Hammerwerk befand sich ein, gleich einem gebogenen Resonanzbrette aus weichem dünnen Holz konstruierter, einem Souffleurkasten ähnlicher Schallfänger aufgestellt." In der Besprechung der Ereignisse nach Beethovens Tod schreibt Breuning dann weiter: „Grafs Klavier ward von dem Fabrikanten zurückgenommen." Breunings Angaben erweisen sich wenigstens in den Hauptpunkten als zutreffend. Conrad Graf selbst hat im Jahre 1849 die Zurücknahme seines Beethovenflügels bestätigt. Aus Grafs Händen ging das Instrument in den Besitz des Wiener Buchhändlers Franz Wimmer über. Mit dessen Tochter Lotte, die Herrn Widmann (nachmals Pfarrer in Liestal) heiratete, kam der Grafsche Flügel in die Schweiz nach Bern. 1889 wurde er vom „Verein Beethovenhaus" in Bonn erworben, in dessen Sammlung er denn auch bis heute verblieben ist. Die den Beilagen mitgegebene Abbildung wird der freundlichen Vermittlung des Herrn Oberbürgermeisters Ebbinghaus in Bonn verdankt.*) Dieser Flügel ist vierchörig, reicht von C bis $\overset{\equiv}{f}$ und trägt die Adresse des Klavierbauers:

„Conrad Graf
Kaiserl. König. Hof-Fortepianomacher
Wien
nächst der Carlskirche
im Mondschein
No. 102."

Einem Briefe**) des Sohnes von Pastor Widmann in Bern entnehme ich noch einige Einzelheiten über die Wanderungen des Instruments und eine alte Überlieferung, die sich auf Beethoven bezieht. Herr J. V. Widmann schreibt: Das Grafsche Klavier „war soeben aus Beethovens Behausung zu Graf zurückgebracht worden, als mein Grossvater mütterlicher Seite, der Buchhändler Franz Wimmer in Wien, es für seine jüngere Tochter Lotte, meine nachmalige Mutter, kaufte. Beethoven selbst hatte das Phatasieren meiner Mutter, der er einmal in Mödling oder Sparbach bei Wien auf der Strasse stehend, und dann ins Haus tretend, zuhörte, mit ein paar lobenden Worten gebilligt. Sonst hasste meine

---

*) Zum Grafschen Beethovenflügel sind einzusehen die Kataloge der Beethovensammlung in Bonn, ferner zahlreiche Zeitungsnotizen vom Dezember 1889 und Januar 1890, die „Hamburger Signale" vom 20. Januar 1890 und „Dur und Moll" II. Jahrgang Heft 3, S. 42. Als Dr. Spicker 1827 in Wien bei Beethoven war, fiel ihm der Grafsche Flügel auf. Vergl. L. Nohl „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen" S. 236.

**) Gerichtet an Herrn Kapellmeister Bernhard Schuster mit der Datierung Bern, 6. Januar 1903, Unterschrift J. V. Widmann.

Mutter als kleines Mädchen Beethoven, der ihr mit seinem graulichen Schnupftuch die Schmetterlinge vertrieb (aus gutherziger Tierfreundlichkeit), die das etwa 13jährige Mädchen mit einem Fanggarn verfolgte".

Die Grafsche Bescheinigung, die oben erwähnt wurde, lautet folgendermassen:

„Unterzeichneter bestädigt (sic!) hiermit, dass das das Fortepiano ist, welches die Frau von Widmann geborene Wimmer besitzt, welches ich einige Jahre vor dem Tode dem Beethoven Eigens verfertigt und Ihm zu seinem Vergnügen stelt (sic), nach seinem Tode es wieder zurück nahm, und an die Familie Wimmer verkaufte.

Wien den 26. Juny 849.

Conrad Graf
K. K. Hof-Klaviermacher."

Wie man sieht, war dem schlichten Manne ein klarer Stil versagt. Indes liest man ja doch aus dem verworrenen Zeug heraus, dass er mit seiner Erklärung das Grafsche Instrument*) im Besitz der Familie Widmann für dasselbe anerkennt, das er für Beethoven gefertigt hatte. Ein Bildnis des Klavierfabrikanten Graf, von Josef Danhauser 1840 gemalt, gehört der Wiener Akademie der bildenden Künste**) (No. 1141 der akademischen Galerie). Hängt die Bekanntschaft Danhausers und Grafs wohl mit den Ereignissen bald nach Beethovens Ableben zusammen? Es mag sein. Denn, als sich die Kunde von Beethovens Tod verbreitete, verfügte sich Danhauser ins Schwarzspanierhaus, um die Maske abzunehmen, und Graf, gewiss nicht unbekannt mit den unerquicklichen Verhältnissen in der Verwandtschaft des Komponisten, mochte zur selben Zeit eilen, sich sein Recht auf das Klavier zu sichern, das er dem Meister geliehen hatte.

---

*) Ein weiterer Brief in Angelegenheit der Beglaubigung für den Grafschen Beethovenflügel befindet sich bei Frl. Raff, der Tochter Joachim Raffs, in München. Der Brief ist datiert „Liestal in der Schweiz, 1. April 1853", richtet sich an Franz Liszt und trägt die Unterschrift „J. O. Widmann ref. Pfarrer". Ich bin Herrn Kapellmeister Bernhard Schuster vielen Dank schuldig für die Beschaffung der zahlreichen Schriftstücke, die sich auf den Grafschen Flügel beziehen und ergreife die Gelegenheit, dem genannten Herausgeber dieser Zeitschrift auch für die gütige Vermittlung der Abbildungen bestens zu danken.

**) Graf bestellte 1840 bei Danhauser auch das interessante Bild mit Fr. Liszt am Klavier, umgeben von zahlreichen Musikern. Es war zuerst im Atelier des Malers, dann 1841 in der Wiener akademischen Ausstellung, 1845 im ersten Wiener Kunstverein, 1872 bei Gelegenheit der Gsellschen Versteigerung, 1876 in einer Posonyischen Auktion, 1892 in der internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen, 1897 in der Schubertausstellung zu Wien öffentlich zu sehen. Auch Friedrich Gauermann wurde durch Graf beschäftigt. Graf besass auch Gemälde von G. F. Waldmüller und K. Markó. Vergl. mein Heft „Danhauser und Beethoven" (1892) und C. Trost in den Berichten und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins 1898. S. 48.

Noch ein dritter Beethovenflügel hat sich erhalten. Er ist mir vor vielen Jahren im Museum Francisco-Carolinum zu Linz a. d. Donau bekannt geworden. Wir haben es mit dem Erardschen Klavier zu thun, das Beethoven seinem Bruder Johann geschenkt hat. Johann war Apotheker in Linz geworden, und durch ihn kam das Instrument an das genannte Linzer Museum, das schon 1833 gegründet worden ist. Eine Abbildung dieses Flügels nach einer Photographie des Linzer Amateur-Photographen-Vereins wird hier wohl zum erstenmal geboten. Der Erardsche Beethovenflügel des Linzer Museums ist datiert. Er stammt aus dem Jahre 1803. Der Umfang des etwas schwächlichen Instruments reicht von F fünf Oktaven hinauf und überdies noch bis $\overset{\equiv}{c}$. Vorn auf dem Stimmstock ist die Adresse zu lesen:

„Erard Frères, Rue du Mail No. 37 à Paris 1803."

Einer Ludwig Nohlschen Recension (die sich in der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 11. März 1880 findet) verdankt man die Mitteilung einer sonst übersehenen Erwähnung des Erardschen Flügels in einem Briefe Beethovens vom 16. August 1824. Ich setze die Anführung sogleich hieher. Beethoven schrieb: „Da man aber einem Verwandten, wenn sie einem auch gar nicht verwandt sind, auch etwas vermachen muss, so erhält mein Herr Bruderé mein französisches Klavier von Paris" Es ist doch wohl klar, dass es sich hier um den Erardschen Flügel handelt, der übrigens nicht als Erbschaft an den Bruder gekommen ist, sondern als Geschenk und zwar vermutlich zur Zeit, als Beethoven durch Graf ein besseres und stärkeres Instrument erhalten hatte. Wie man aus der eben mitgeteilten Briefstelle entnimmt, besass Beethoven den Erard noch am 16. August 1824. Der Broadwood gehörte ihm seit 1818. Als nun in der Zeit gegen 1825 der Grafsche Flügel auch noch hinzu kam, mochte der Meister das Bedürfnis fühlen, das älteste und schwächste der drei Instrumente wegzugeben. Gegen 1825 dürfte also der Erardsche Flügel dem Bruder geschenkt worden sein. Dem Knaben Gerh. v. Breuning, der im Schwarzspanierhause bei Beethoven so vertraut war, ist dort kein dritter Flügel mehr aufgefallen. Beethoven war zwischen dem 29. September und 12. Oktober 1825 ins Schwarzspanierhaus gezogen, womit denn die nötigen Grundlagen für die obige Annahme gegeben wären.

Der Erardsche Beethovenflügel war 1873 auf der Wiener Weltausstellung zu finden. Dort erregte eine Beischrift vieles Missfallen, die verkündete, Beethoven hätte das Instrument von der Stadt Paris zum Geschenk bekommen.*) Vermutlich geht diese höchst unwahrscheinliche

*) Hierzu besonders L. Nohls Beethovenbiographie III, 812f.

Angabe auf den grosssprecherischen Bruder Johann zurück. Nohl meint, dass nicht die Stadt Paris, sondern die Firma Erard Frères die Spender waren. Ich möchte dagegen die Vermutung äussern, dass der Flügel weder von der Stadt Paris noch vom Fabrikanten dem Künstler geschenkt worden ist, ich fände dafür keinerlei fassbaren Grund, sondern dass einer der vielen steinreichen Freunde Beethovens in Wien als Geber zu betrachten sein wird. Sollte es ein Zufall sein, dass sich im fürstlichen Hause Lichnowski ebenfalls ein Erardscher Flügel mit der Datierung 1803 erhalten hat? Es ist ein Klavier, von dem eine gute Überlieferung sagt, dass es Beethoven bei Lichnowski gespielt hat.*) 1803 stand die Freundschaft zu Lichnowski noch in bester Blüte, und es kommt mir recht wahrscheinlich vor, dass Beethoven seinen Erard vom Fürsten Lichnowski erhalten hat, dem er doch auch so viele andere Freundlichkeiten zu danken hatte.

Erinnern wir uns noch an die Erwähnung eines vierten Beethovenklaviers. Bald nach 1787 hatte der junge Musiker einen guten Flügel zum Geschenk bekommen noch in Bonn, wie es scheint vom Grafen Ferdinand E. G. Waldstein. Dieses Instrument ist gründlichst verschollen. Als Beethoven 1792 nach Wien zog, nahm er es wohl nicht mit auf die Reise. Weiss man doch, dass er bald nach seinem Eintreffen in Wien ein Klavier mieten musste.**) Beethovens Instrumente aus jenen frühen Zeiten seiner Künstlerlaufbahn sind gewiss nicht mehr erhalten. Wer hätte damals, als Beethoven noch unberühmt war, darauf Wert gelegt, ein Klavier zu erwerben, zu besitzen, zu bewahren, gerade deshalb, weil es das Klavier Beethovens war? Die Instrumente seiner Bonner Zeit und die der ersten zehn Wiener Jahre sind wohl insgesamt den Weg aller gewöhnlichen Klaviere gewandelt, erst auf die Hausböden und in die Magazine, dann als Holzmaterial zu den Tischlern, schliesslich in den Ofen.

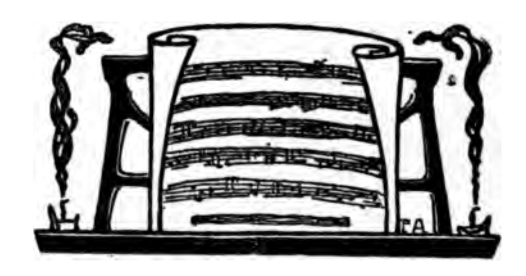
Man nehme es nun, wie man es wolle. Die erhaltenen Klaviere Beethovens mögen dem einen nichts als teuere Reliquien sein, anderen gar nur Kuriositäten oder altes Gerümpel. Der Musiker, dem es vergönnt ist, diese Instrumente zu versuchen, der Gelehrte, der sich in Beethovens Schaffen und Wirken vertieft hat, die holen anderes heraus aus diesen halbmorschen Kästen, deren geringe Klangfülle freilich nach geschichtlichem Massstab gemessen sein will. Sie lernen diese Instrumente als vorzügliche Stücke schätzen, wenn sie mit gleichzeitig entstandenen Durchschnittsklavieren verglichen werden. Und für die Musikgeschichte gewinnen nun

---

*) Vergl. den oben angeführten Fachkatalog der grossen Wiener Ausstellung von 1892.

**) Nur durch diese Annahme werden die Tagebuchstellen bei Thayer I, S. 254 verständlich.

Beethovens Klavierkompositionen wieder neues Leben. Wir beziehen sie auf die alten Instrumente, auf deren geringen Tonumfang und finden manche Stelle, bei denen Beethovens Genius in seiner freien Entfaltung durch die Grenzen des Instrumentes gehindert war. Es fehlte an Tasten, oben, unten. Manche Figur musste zusammengedrückt, verändert werden, um nur einigermassen der musikalischen Folgerichtigkeit zu entsprechen. Aber nicht diese verstandesmässigen Erörterungen allein werden uns durch die alten Klaviere Beethovens nahe gerückt, auch die Einbildungskraft wird lebendig, und jeder, soweit er will und kann, stellt sich vor, was für Wunderklänge wohl Beethoven, frei phantasierend, aus seinen Instrumenten hervorgezaubert haben mag.





Fortsetzung

II. Verhandlungen*) über den „Tannhäuser“.

Die letzte Seite der Partitur des „Tannhäuser“ war von Wagner am 13. April 1845 niedergeschrieben worden. Er hatte immer gleich von seiner Originalhandschrift 100 Partitur-Abzüge auf dem Wege autographischer Vervielfältigung herstellen lassen und versandte diese Exemplare bald an Theater und Freunde. So natürlich auch an den Berliner Generalintendanten von Küstner.**) Kurz vor der siebenten Dresdener Aufführung des „Tannhäuser“ (19. Dezember 1845) reiste er nach Berlin, um sich mit Herrn von Küstner ins Einvernehmen zu setzen. „Für***) den vor sieben Monaten eingesandten ‚Tannhäuser‘ war zunächst nichts auszurichten; ja selbst für den ‚Rienzi‘ erhielt er nur vertröstende Aussichten für die Zukunft. Im laufenden Winter mache ein bevorstehendes Gastspiel von Jenny Lind und andere Zufälligkeiten die Aufführung des ‚letzten Tribunen‘ unmöglich; doch würde ihr vom September 1846 ab nichts im Wege stehen, vorausgesetzt, dass sich bis dahin ein geeigneter Träger der Hauptrolle finden würde. Nach zweitägigem Aufenthalt verliess Wagner Berlin, um nichts reicher, als um eine ungewisse Aussicht zu Gunsten seines älteren Werkes.“ Wagner berichtet über diesen Berliner Besuch selbst wie folgt: „Von dem Intendanten der Königl. Preussischen Schauspiele ward ich mit dem kritischen Bedeuten abgewiesen, meine Oper sei für eine Aufführung in Berlin zu ‚episch‘ gehalten. Der Generalintendant der

---

*) Dieser zweite Teil hat vor der Drucklegung Frau Cosima Wagner vorgelegen; für das grosse Interesse, das sie daran genommen, verfehle ich nicht, ihr auch an dieser Stelle verbindlichst zu danken.

**) Das Begleitschreiben Wagners bei Übersendung der Partitur befindet sich ebensowenig wie eine Empfangsbestätigung bei den Akten.

***) Glasenapp II, 1, 123.

Königl. Preussischen Hofmusik (Graf von Redern) schien dagegen einer anderen Ansicht zu sein. Als ich durch ihn beim König, um diesen für die Aufführung meines Werkes zu interessieren, um die Erlaubnis zur Dedikation des ‚Tannhäuser' an ihn nachsuchen liess, erhielt ich als Antwort den Rat, ich möchte, da einerseits der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenstünden, das Bekanntwerden Sr. Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, dass ich einiges daraus für Militärmusik arrangierte, was dann dem König während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. Tiefer konnte ich wohl nicht gedemütigt und bestimmter zur Erkenntnis meiner Stellung gebracht werden."

Eine etwas andere Auffassung erhält man nun aus folgendem Briefwechsel Wagners mit Graf Redern, der leider unvollständig ist, da der erste Brief Wagners und auch die Antwort Rederns darauf sich nicht bei den Akten (reponierte Akten der Hofmusik) befinden.

[No. 13. Wagner an Graf Redern. 1846, Juni 26.]

„Ew. Excellenz

überaus gütiges Antwortschreiben auf mein letzthin an Dieselben gerichtetes gehorsamstes Gesuch traf mich leider erst gestern, da ich von einer kleinen Reise zurückkehrte, an, weshalb ich Ihre geneigteste Entschuldigung wegen der Verzögerung anzusprechen mir erlauben muss, die daraus für die Ausführung der durch Ew. Excellenz mir vorgezeichneten Massregeln entstanden ist. Nachdem ich zuvörderst nun nicht versäumt haben möchte, Ew. Excellenz für Dero so gnädige Verwendung in der betreffenden Angelegenheit meinen tiefgefühlten Dank auszusprechen, beeile ich mich jetzt, um so schnell als möglich Ihren Befehlen nachzukommen, zu welchem Zwecke ich mir erlaube Ew. Excellenz sowohl ein Exemplar der Partitur als eines des soweit bereits fertigen Klavierauszuges meiner Oper ‚Tannhäuser etc.' zu übersenden, wobei ich dringend um Nachsicht dafür zu bitten habe, dass beides nicht in empfehlenderer äusserer Ausstattung erscheint, was ebenfalls seinen Grund nur in der Eile findet, mit der es mir daran liegen muss, jetzt nach entstandener Verzögerung diese Sachen zu Ew. Excellenz Disposition zu wissen.

„Ob sich viele Stücke in meiner Oper zur Ausführung durch Militärmusik gut eigenen, muss ich fast bezweifeln; deshalb erlaube ich mir vorzüglich nur auf ein Stück aufmerksam zu machen, welches auch hier in Dresden auf Paraden sich recht gut ausgenommen hat: dies ist das erste Stück der 4. Scene des zweiten Aktes (der Einzug der Gäste auf Wartburg), — eine Art Marsch mit Chor — H-dur, welcher sich auf entsprechende Art zu einer effektvollen Militär-Musiknummer verwenden lässt. Sollte zu diesem nun noch ein Gegenstück wünschenswert erscheinen, so könnte dazu vielleicht der Pilgerchor in der ersten Scene des dritten Aktes gewählt werden, für dessen Übersetzung in die Sprache der Militärmusik ich den Arrangeur*) auf das erste Tempo der Ouvertüre verweise, wo dieser Chor für Instrumentalmusik allein verwendet ist; um ihm aber als einzelnem Stücke einen völligen Schluss zu

*) Wieprecht sollte diese Stücke in Graf Rederns Auftrag arrangieren!

geben, bitte ich den Arrangeur, die beigelegte Einzelausgabe dieses Chores einzusehen, wo er einen von mir gemachten Schluss zur Benutzung vorfindet.

„Wenn es mir nun herzlich leid thun muss, dass Sr. Majestät des Königs von Preussen gerade nicht mehr und den Geist dieser Arbeit vielleicht Bezeichnenderes von meiner Oper jetzt zu Gehör bekommen können, so bleibt mir nichts anderes zu wünschen übrig, als dass eben diese Kleinigkeiten unverdienter Massen glücklich genug sein möchten, den unschätzbaren Beifall Sr. Majestät zu gewinnen.

„Schliesslich kann mir nichts peinlicher sein, als noch eine gehorsamste Bitte aussprechen zu müssen, die ich allerdings nur im Vertrauen auf Ew. Excellenz ganz besondere Nachsicht wagen zu dürfen glaube; dies würde nämlich die Bitte um möglichste Beschleunigung sein, da die noch fehlende Allergnädigste Erlaubnis zur Dedikation meiner Oper an Se. Majestät des Königs zur Zeit der einzige Verzögerungsgrund für das öffentliche Erscheinen des im übrigen — bis auf das die Widmung enthaltende besondere Titelblatt — fertigen Klavierauszuges ist, wobei ich zu meiner Beschämung in Erwähnung bringen muss, dass ich — in derlei Dingen leider sehr unerfahren — die Zeit, in welcher eine Allerhöchste Genehmigung, wie die jetzt von mir ersehnte, zu erlangen wäre, kürzer anschlug, als ich nach gewonnener Erfahrung nun einzusehen habe, was meinen Verleger*) dem Publikum gegenüber in einige Verlegenheit setzt.

„Durchaus zu schwach erkenne ich mich, Ew. Excellenz meinen Dank für Dero fortgesetzte gütige Gesinnung gegen mich so auszudrücken, wie ich ihn empfinde, und glaube Dieselben nur noch der tiefsten Verehrung und unverbrüchlichsten Ergebenheit versichern zu können, mit der ich die Ehre habe stets zu verharren als

Ew. Excellenz
unterthänigster Diener

Dresden, 26. Juni 1846. Richard Wagner."

Als Wagner nach ca. 10 Wochen auf diesen Brief noch keine Antwort erhalten hatte, entschloss er sich, nochmals an den Grafen sich zu wenden und sandte folgenden Brief ab:

[No. 14. Wagner an Graf Redern. 1846 August 20.]

„Ew. Excellenz
übergrosse Güte sehe ich leider mich genötigt abermals durch die Bitte um gewogene Nachsicht in Anspruch zu nehmen, indem ich durch das Drängen des Verlegers meiner Oper ‚Tannhäuser' vermocht werde, Ew. Excellenz um geneigten Rat darüber zu befragen, ob, da Se. Majestät der König von Preussen bisher noch keine Veranlassung finden konnten, über die durch Ew. Excellenz Fürsprache von mir unterthänigst nachgesuchte Annahme der Dedikation der genannten Oper zu entscheiden, das einstweilige öffentliche Erscheinen des Klavierauszuges derselben oder vielmehr dessen Ausgabe in einigen, jedoch mit dem Dedikationstitel noch nicht versehenen Exemplaren bei dem Vorbehalt der noch zu verhoffenden Allergnädigsten Dedikations-Annahme als unschicklich erscheinen müsste, oder ob es meinem Verleger vielmehr nachgesehen werden dürfte, dass er schon jetzt den dringend an ihn ergangenen Nachfragen durch vorläufige Versendung einiger Klavierauszüge, sowie durch öffentliche Ankündigung des Erscheinens desselben genüge? Sobald die von

*) Hofmusikalienhändler C. F. Meser in Dresden.

mir ersehnte Allerhöchste Annahme der Widmung erfolgt wäre, würde alsdann erst dem Klavierauszuge der Dedikationstitel hinzugefügt werden; da ich jedoch gestehen muss, in diesem Falle den richtigen Standpunkt durchaus nicht aus eigenem Ermessen finden zu können, mir aber vor allem daran gelegen ist, die mir verhoffte Gnade Sr. Majestät um keinen Preis durch Umgehung einer Pflicht des Anstandes zu verscherzen, so glaubte ich nur bei Ew. Excellenz mir den hier nötigen Rat erholen zu können, um dessen geneigte Erteilung ich hiermit ganz gehorsamst gebeten haben wollte.

In tiefster Verehrung und Ergebenheit habe ich die Ehre zu verharren als

Ew. Excellenz

unterthänigster Diener

Dresden, 20. August 1846. Richard Wagner."

Umgehend erhielt er die Antwort:

[No. 15. Graf Redern an Wagner. 1846, August 22.]

„Ew. pp. geehrtes Schreiben vom 20. d. M. beantwortend kann ich Ihnen nur anheimstellen, Ihre Oper ‚Tannhäuser' vorläufig ohne den Dedikationsvermerk herausgeben zu lassen, da zu meinem Bedauern sich noch immer keine Gelegenheit dargeboten hat, die bezeichneten Musikstücke aus der genannten Oper Allerhöchsten Orts exekutieren zu lassen. Indem ich mir daher die weitere Mitteilung hierüber ergebenst vorbehalten muss, verharre ich hochachtungsvoll

Berlin, 22. August 46. Redern."

Trotz dieser nicht gerade ermutigenden Antwort gab aber Wagner noch immer nicht alle Hoffnung auf; vor allem aber wünschte er einen endgültigen Bescheid zu haben. Somit wandte er sich nochmals, wie folgt, an Graf Redern:

[No. 16. Wagner an Graf Redern. 1846 Okt. 2.]

„Ew. Excellenz

bedaure ich aufrichtig nochmals in einer Angelegenheit belästigen zu müssen, in der Sie nur Ihre mir so bekannt gewordene grosse Güte beteiligt hat. Aus dem längeren Ausbleiben einer Entscheidung, ob Se. Majestät der König von Preussen die durch geneigte Vermittelung Ew. Excellenz von mir unterthänigst nachgesuchte Erlaubnis zur Dedikation des Klavierauszuges meiner Oper ‚Tannhäuser' zu erteilen geruht habe, fürchte ich nicht ohne Grund schliessen zu müssen, dass Ihre Bemühungen zu diesem Zwecke für diesmal ohne Erfolg geblieben seien, und so niederschlagend diese Annahme für mich ist, würde mir eine bestimmte Nachricht darüber dennoch von Wichtigkeit sein, weil ich dann wenigstens meinem Verleger erlauben dürfte, die bereits seit längerer Zeit fertigen Klavierauszüge auch an die Musikalienhandlungen Berlins zum Verkauf zu versenden, was bis jetzt bei schwebender Frage natürlich noch unterbleiben musste. Auch sei es mir gestattet zu bemerken, dass ich nur einer bestimmten Entscheidung, ob ich dem Klavierauszuge den Dedikationstitel beifügen lassen dürfe oder nicht, harre, um mir die Freiheit zu nehmen, Ew. Excellenz selbst ein Exemplar mit der gehorsamsten Bitte um geneigte Annahme desselben zu übersenden.

„Wenn ich mir daher erlaube, Ew. Excellenz ganz ergebenst zu ersuchen, mir eine möglichst baldige Antwort zur Beseitigung aller Zweifel zukommen lassen zu wollen, so möge meine Bitte eine geneigte Entschuldigung finden!

„Mit der Bezeugung meiner höchsten Dankbarkeit für jede Bemühung, die ich Ihnen auch diesmal wieder zugezogen habe, und mit dem Ausdruck meiner tiefsten Verehrung und Ergebenheit habe ich die Ehre zu verharren als

Ew. Excellenz

Dresden, 27. Oktober 1846. unterthänigster Diener

Richard Wagner."

Die Antwort des Generalintendanten Grafen von Redern lautet:

[No. 17. Graf Redern an Wagner. 1846, November 2.]

„Ew. pp. gefälliges Schreiben vom 27. Okt. c. habe ich erhalten und beehre mich demzufolge die Anlagen, die ich für Militär-Musik habe arrangieren lassen, hierbei mit dem ergebensten Erwidern zu remittieren, dass allerdings für jetzt keine Aussicht vorhanden ist, Ihren Wunsch Allerhöchsten Orts berücksichtigt zu sehen. Indem ich übrigens von dem trefflichen Werke mit Vergnügen Kenntnis genommen habe, bitte ich, die Versicherung meiner vollkommensten Hochachtung zu genehmigen, wowit ich verharre

Berlin, 2. November 46. Ew. pp.

Redern.

An den Komponisten Herrn Richard Wagner

Wohlgeboren.

Dresden."

Im Jahre 1847 aber muss Wagner, wann, kann ich leider nicht feststellen, persönlich Herrn von Küstner noch einmal die Tannhäuser-Partitur überbracht und versucht haben, die Aufführung in Berlin durchzusetzen, doch liess ihm am 11. September 1847 Herr von Küstner „mit Bezug auf die mündlich ... gemachten Mitteilungen" das Werk remittieren. Indess hatte Wagner wenigstens die Freude, dass am 26. Oktober 1847 in seinem Beisein*) die erste Aufführung des

*) Ohne Reibereien scheint es dabei nicht abgegangen zu sein; vergl. den weiter unten mitgeteilten Brief des Hofrats Teichmann an Liszt vom 3. Juli 1854. — Bei diesem Berliner Aufenthalt Wagners versuchte er auch König Friedrich Wilhelm IV. für den ‚Lohengrin' zu interessieren. Er schreibt darüber in seinem Briefe an den Vorstand des Wagner-Vereins Berlin vom 18. März 1873 (Rich. Sternfeld, Festgabe des Wagner-Vereins Berlin zur Feier des 25jähr. Bestehens der Bayreuther Festspiele S. 12): „Im Herbste des Jahres 1847 kam ich mit dem besonderen Wunsche nach Berlin, Sr. Majestät dem König Friedrich Wilhelm IV. mich vorstellen zu dürfen, um das Urteil dieses Monarchen durch eine Vorlesung der Dichtung meines ‚Lohengrin' möglicherweise zu einem Gefallen an diesem Werke anzuregen und mir auf diesem Wege den völligen Auftrag, es für eine Darstellung auf dem Berliner Hoftheater auszuführen, zu erwerben. Es dünkte mich damals, gerade dieses Werk gehöre dorthin, wohin sich die Blicke aller derjenigen richteten, welche eine echte Wiederbelebung des deutschen Geistes ersehnten. Mein Wunsch blieb unerfüllt: es wurde mir unmöglich gemacht, an die rechte Stelle zu gelangen."

„Rienzi“*) im Berliner Opernhause erfolgte.

Der Wendepunkt, der in Wagners Leben durch seine lange Zeit weit überschätzte Beteiligung an der Revolution und seine Flucht aus Deutschland eintrat, war der Verbreitung seiner Werke sehr wenig förderlich. Um so aufrichtiger hätte er erfreut sein müssen, als im Jahre 1852 Herr von Hülsen, der den am 1. Juni 1851 ausgeschiedenen Berliner General-Intendanten von Küstner ersetzt hatte, das Aufführungsrecht des „Tannhäuser“ zu erwerben wünschte. Leider befindet sich weder der Brief von Albert Wagner, dem Vertrauensmann des Herrn von Hülsen, noch die Antwort Wagners an seinen Bruder bei den Akten; wir sind daher auf die Mitteilungen in dem „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt“ angewiesen, den wir überhaupt ausgiebig heranziehen müssen, um zur Klarheit über die Tannhäuser-Angelegenheit zu kommen. Leider fehlt auch der erste Brief, in dem Wagner seinem Freunde Mitteilung von den Verhandlungen mit Berlin macht. Wir erfahren davon erst, als Liszt am 23. August 1852 an Wagner (Briefwechsel I, 184) schreibt:

„Wie steht es mit der Aufführung des ‚Tannhäuser‘ in Berlin? Ich billige gänzlich Deine ausnahmsweise Forderung von 1000 Thalern ... und danke Dir aufrichtig für das künstlerische Zutrauen in Bezug der Vorbereitungen, welches Du mir erteilst. — Obschon mir eine Reise nach Berlin in den jetzigen Verhältnissen ziemlich unbequem fallen würde, so stellte ich mich gern Dir zur Verfügung unter der einzigen Bedingung, welche meine Hinreise erspriesslich und den ‚Tannhäuser‘ fördernd machen könnte — dass die königliche Intendanz mich auffordert, nach Deinem Wunsch mich nach Berlin zu begeben und dort die notwendigen Vorkehrungen zu dem bestmöglichsten Erfolg Deines Werkes mit der Intendanz sowie den betreffenden Personen zu verabreden. Auf andere Weise müsste ich mich in Berlin mit einer höchst misslichen und unnützen Rolle herumtreiben, ohne das Geringste für Dich zu erreichen.“

Wagner scheint demnach ausser 1000 Thalern die Forderung gestellt zu haben, dass Liszt den „Tannhäuser“ in Berlin einstudieren und dirigieren solle.**) Wie diese Forderung aufgenommen wurde, ergiebt sich aus der Antwort Wagners vom 8. September 1852 an Liszt (Briefwechsel I, 186):

„Mit Berlin bin ich noch nicht vollständig im Reinen. Hülsen hat meine Forderung als ein Misstrauensvotum gegen seine persönliche Gesinnung angesehen; aus diesem Irrtum musste ich ihn reissen, dadurch, dass ich ihm mein rückhaltlosestes Vertrauen als Last für sein Gewissen zuwarf. Ich begehre jetzt nichts weiter von ihm, als dass er mir durch wenige Worte bezeuge, dass er meine schwierige Lage mit dem ‚Tannhäuser‘ in Berlin vollkommen einsehe und die Aufführung mit

*) Vergl. übrigens Glasenapp II, 1, 199. — Schriftliche Verhandlungen über den „Rienzi“ liegen nicht vor.

**) Vgl. hierzu die weiter unten mitgeteilten Äusserungen Wagners zu Liszt vom 9. Nov. 1852.

dem Willen unternehme, diese schwierige Lage zu überwinden. Das ganze Honorarkapitel überlasse ich dann ihm."

Ergänzend hierzu schrieb Wagner am 12. September an Liszt (Briefwechsel I, 190):

„Mit Berlin steht es jetzt sehr auf Nichtgeben des ‚Tannhäuser': die Aufführung ist verschoben worden, und da nach meiner Berechnung sie vor Ende Januar nicht herauskommen würde, Ende Februar meine Nichte Johanna Berlin aber wieder verlässt, so musste ich notwendig ausbedingen, dass mir 10 Vorstellungen der Oper für diesen Winter garantiert würden, um nicht Gefahr zu laufen, dass nach 3 bis 4 Vorstellungen auch diese meine Oper wieder verschwände, wie der ‚Fliegende Holländer' und ‚Rienzi', die deshalb für durchgefallen ausgeschrieen werden: wird mir diese Garantie versagt, so habe ich bereits Auftrag zum Zurückziehen der Partitur gegeben."

Doch hierzu kam es nicht; denn Wagner konnte bereits am 3. Oktober seinem Freunde (Briefwechsel I, 191) berichten:

„Mit Berlin ist's jetzt in Ordnung: doch wird der ‚Tannhäuser' wohl erst im Dezember völlig studiert werden. Bei so langer Verzögerung der Sache will ich jetzt nicht schon Herrn von Hülsen mit neuen Bedingungen erschrecken: kommt es heran, so bitte ich Dich aber, mir nochmals zu bestätigen, ob Du das Opfer erschwingen könntest, nach Berlin zu gehen?"

Umgehend antwortete ihm Liszt (7. Oktober 1852; Briefwechsel I, 194):

„Wenn Du die Überzeugung hast, dass ich dem Publikum noch mehr als Deinen Werken einen guten Dienst leisten kann durch meine persönliche Gegenwart in Berlin, ich bin bereit, diese Kunst- und Freundschaftspflicht zu erfüllen. Meine Bestrebungen können aber nur alsdann zu sicherm Resultate gelangen, wenn mir Herr von Hülsen sein vollkommenes Zutrauen angedeihen lässt und mir den Auftrag erteilt, die notwendigen Vorkehrungen in betreff der Einstudierung und Vorstellung des ‚Tannhäuser' zu bestimmen . . ."

Infolgedessen, um endlich Klarheit herbeizuführen, wandte sich Wagner nunmehr direkt an Herrn von Hülsen, ohne sich weiter der Vermittelung seines Bruders*) zu bedienen; dieser Brief, in welchem sein Verhältnis zu Liszt klargelegt ist, gehört entschieden zu den schönsten Herzensergüssen Wagners und dürfte voraussichtlich ein ganz besonderes Interesse erregen. Er lautet:

[No. 18. Wagner an Herrn von Hülsen. 1852, Oktober 17.]

„Hochzuverehrender Herr General-Intendant!

Es ist mir nicht mehr möglich, mich davon zurückzuhalten, dass ich mich persönlich an Sie wende. Sie haben mir durch das unter so schwierigen Umständen beschlossene und festgehaltene Unternehmen der Aufführung meines

*) Seine Nichte Johanna, die bekannte Sängerin, überbrachte freilich diesen Brief Herrn von Hülsen.

‚Tannhäuser' einen so überraschenden Beweis einer ungewöhnlichen Gesinnung gegeben, dass ich es für thörig erachte, dieser gegenüber in einer irgendwie befangenen Stimmung zu bleiben. Ich war in einer solchen befangenen Stimmung, als ich anfänglich wiederholt durch diese oder jene mir gestellte Bedingung mich über Ihre wahre Absicht vergewissern zu müssen glaubte; jetzt, da ich durch Ihr ungestörtes Festhalten des Vorhabens über die Unstatthaftigkeit jedes Zweifels belehrt worden bin, halte ich es für eine Lebenspflicht gegen mich, meinen eigentlichen Wunsch in Bezug auf jene Aufführung Ihnen gänzlich unumwunden an das Herz zu legen. Hätte ich diesen Wunsch sogleich gegen Sie ausgesprochen, so würde ich mir alle übrigen auf eine Gewährleistung zielenden Bedingungen, wahrscheinlich sehr zum Vorteil Ihrer Meinung von mir, gänzlich erspart haben. Es martert mich jetzt, das Unrichtige gethan und dagegen das einzig mir Genügende — aus innigen Rücksichten — unterlassen zu haben. Glücklicherweise durfte mein Vertrauen zu Ihnen seitdem so steigen, dass ich es nun zu wagen glauben darf, das Versäumte nachzuholen. Gestatten Sie mir eine kurze Begründung dieses meines Wunsches!

„Nach meinen Erfahrungen von den deutschen Theatern hatte ich es bereits völlig aufgegeben, meine dramatischen Arbeiten noch über sie verbreitet zu sehen: einzelne, hie und da angestellte Versuche berührten mich nicht in dieser meiner resignierten Meinung. Mit dem grossherzig von Ihnen beschlossenen Unternehmen, eine Aufführung des ‚Tannhäuser' in Berlin zu veranstalten, änderte sich plötzlich meine niederdrückende Ansicht: so grosse und entscheidende Wichtigkeit lege ich jedoch dem Erfolge dieses Unternehmens bei, dass ich jetzt alles, mein ganzes zukünftiges Kunstwirken, einzig von ihm abhängig mache. Ein entscheidender Erfolg meines ‚Tannhäusers' in Berlin ist für mich jetzt die Lebensfrage meiner ganzen ferneren künstlerischen Existenz. Urteilen Sie, ob meine Sorge deshalb gross sein müsse! — Meinen gründlichen Erfahrungen vom Wesen der Sache nach, hängt nun alle Entscheidung namentlich von demjenigen ab, der als Vertreter des Dichters und Tonsetzers dessen Werk durch die Darstellung in das wirkliche Leben rufen soll: dies ist in wichtigster Instanz der Dirigent. Ein Werk von angefochtenster neuer Richtung kann in Wahrheit nur der, der es schuf, seinen Absichten ganz entsprechend zur Darstellung bringen; in zweiter Linie vermöchte es dann aber nur derjenige andere, der mit ihm vollkommen sympathisierte. Mir ist es nun nicht erlaubt, meinem Werke persönlich zur entscheidenden Geburt (wie sie in Berlin vor sich gehen wird) zu verhelfen: wäre dies mir aber von anderer Seite her gestattet, gewiss würden Sie dann nicht das Mindeste dagegen einzuwenden haben, dass ich selbst die Vorbereitungen zu meiner Oper, sowie deren erste Aufführungen leitete; denn niemand auch würde durch diese dem Dichter und Tonsetzer zugestandene Funktion sich irgendwie beeinträchtigt finden dürfen. Mir hat das Glück aber einen Freund geschenkt, wie er selten noch dem Freundesbedürftigen verliehen wurde: dieser ist meine zweite Seele; was ich fühle und vermag, fühlt und vermag er; was er für mich thut, ist mir so eigen, als thäte ich es. Ich spreche von einem der genialsten Künstler unsrer Zeit, dem in Berlin selbst einst schwärmerisch gefeierten, mir so über alles teuren Franz Liszt. Ihm verdanke ich es einzig, dass mein Künstlername jetzt existiert, dass mich noch Hoffnungen für mein künstlerisches Schaffen erfüllen, und dass namentlich auch das Dasein dieses ‚Tannhäusers', dem Sie jetzt so edelmütig Ihre Teilnahme zugewendet haben, Ihnen nur zur Erfahrung kommen konnte. Wenn ich Ihnen jetzt meinen stärksten Wunsch dahin ausdrücke: Sie möchten ganz dieselben Rechte, die Sie dem Autor in Bezug auf die Aufführung



seines Werkes zugestehen würden, meinem Freunde Liszt übertragen, — so mögen Sie bedenken, was Sie durch die Erfüllung dieses Wunsches bewirken! Sie geben mir die volle Sicherheit, dass mein Werk vollkommen in meinem Geiste und so, wie ich es nur selbst zu erreichen vermöchte, aufgeführt werde; meinem Freunde geben Sie aber die schönste Genugthuung für sein aufopferungsvollstes Streben, meinen Werken Anerkennung zu verschaffen; Sie machen ihm es möglich, sein unter so erdrückend schweren Umständen begonnenes und mit rastloser Energie fortgesetztes Freundschaftswerk mit dem Gipfel der Erreichung zu krönen; Sie geben ihm so den Lohn, den ich zu schwach bin, seinem liebevollen Ehrgeize zu zahlen. — Sich selbst aber verschaffen Sie die Gewissheit des Gelingens auch Ihres Unternehmens und gewiss — denn auf unser gemeinsames Wirken bin ich stolz! — einen Genuss ungemeiner Art.

„Liszt ist bereit, mit dem Aufwande all seiner Kraft Ihrer geneigten Aufforderung zu folgen, sobald Sie auf meinen Wunsch hin ihn einladen würden, meine Stelle in Berlin zu vertreten, als mein andres Ich die Aufführung des ‚Tannhäuser' mit ganz der Machtvollkommenheit zu leiten, die Sie ohne Zweifel gern mir selbst übertragen würden, und von Beginn der Proben an (im übrigen ganz nur zu seinem Vergnügen), seinen Aufenthalt in Berlin zu nehmen. Ich weiss sogar, dass diese Einladung ihm eine hohe Freude gewähren würde.

„Was, hochzuverehrender Herr Generalintendant, stünde dem nun wohl entgegen? Gewiss könnte es einzig nur die Rücksicht auf den bis jetzt mit meiner Oper beauftragten Königlichen Kapellmeister sein, der vielleicht bei unrichtiger Auffassung des Verhältnisses sich beeinträchtigt fühlen dürfte. In diesem Punkte bin ich Ihnen nun meine vollste Aufrichtigkeit schuldig. Dem Kapellmeister Dorn*) kann ich nicht das Vertrauen schenken, dessen ich bei dieser für mich so wichtigen Veranlassung bedarf. So hoch ich Dorns Kenntnisse und Fähigkeiten achte, so kann ich ihm, den ich sehr genau kenne, nicht die vollempfindende und hingebende Wärme für mich mein Werk und meine Kunst überhaupt zutrauen, die ich nötig habe; er kann glauben, mich zu verstehen, ich aber weiss, dass er mich nicht verstehen kann. Hierzu kommt, dass in früherer Zeit zwischen Dorn und mir es zu einem Bruche kam, der uns beiden es jetzt unmöglich macht, mit nötiger Vertraulichkeit mit einander zu verkehren: es ist uns unmöglich, Briefe zu wechseln. Dies das eine. Auf der andren Seite dürfte gerade Dorn am mindesten es übel aufnehmen können, wenn er bei einer besondren Veranlassung Liszt seine Achtung und Ergebenheit zu bezeigen hätte, da er diesem für ein grosses Verdienst um ihn (er verdankte ihm seine Berufung aus dem entlegenen Riga nach Köln) zu Danke verpflichtet ist. Sollte ihn aber demohngeachtet der Fall empfindlich machen, und sollte er sich nicht gern dazu verstehen, die späteren Aufführungen — nach Liszt — zu dirigieren, so bin ich fest überzeugt, dass mein Freund Taubert**) gern einwilligen würde, für Dorn ein für allemal

*) Vgl. hierzu Glasenapp I, 252 u. 273. — Heinrich Dorn war Kapellmeister am Berliner Opernhaus vom 1. Oktober 1849 bis 1. März 1869; † 10. Januar 1892.

**) Dass freundschaftliche Beziehungen Wagners zu Taubert bestanden, ergiebt sich auch aus Glasenapp II, 1., 131 A. 2. — Wilhelm Taubert (geb. 23. März 1811) wirkte seit 8. März 1841 als Musikdirektor, seit 21. Dezember 1844 als Kapellmeister am Berliner Opernhaus; er hat sich um die erste Aufführung des ‚Lohengrin' in Berlin besonders verdient gemacht; als Dirigent der Oper wirkte er bis 31. Dezember 1868, als Dirigent der Symphoniekonzerte der königlichen Kapelle bis 2. Januar 1883, als Leiter der Hofkonzerte bis 1. März 1887; † 7. Januar 1891.



einzutreten. Diese Änderung könnte mir überhaupt nur durchaus günstig erscheinen, da der Kapellmeister Taubert mir vertraut ist, und mit ihm ich mich in ein sehr erfolgreiches Einvernehmen über alles Nötige setzen könnte.

„Hiermit habe ich Ihnen mein Herz rückhaltslos ausgeschüttet. Mit dem Vorsatze der Aufführung des ‚Tannhäuser' unternahmen Sie, namentlich unter den gegenwärtigen Umständen etwas Ausserordentliches; nicht beirre es Sie daher, wenn auch mein Verhalten zu diesem Unternehmen die Grenzen des Gewohnten überschreitet! Hoch und innig bin ich Ihnen bereits verpflichtet: sollte Ihnen etwas anderes übrig bleiben können, als auf dem so grossherzig beschrittenen Wege für mein Bestes bis an das Ende zu gehen und mich mit all meinen Hoffnungen für meine künstlerische Zukunft zu Ihrem dankbarsten Schuldner zu machen?

„Darf ich Sie um eine entscheidende Antwort ersuchen, so bitte ich Sie, diese Liszt selbst nach Weimar zukommen zu lassen: durch ihn erführe ich am schönsten, ob Sie meinen Wunsch erfüllen.

„Mit der grössesten Hochschätzung und Verehrung bin ich, Herr General-Intendant Ihr

sehr ergebener

Zürich,*) 17. Oktober 1852. Richard Wagner."

So viel auch Wagner daran liegen musste, Liszt mit der Einstudierung des ‚Tannhäuser' betraut zu sehen, so ist es doch durchaus verständlich und war ganz natürlich, dass Herr von Hülsen sich ablehnend**) verhielt. Bereits am 29. Oktober 1852 schrieb er an Wagner***) wie folgt:

---

*) Bereits am 13. [!] Oktober macht Wagner Liszt von diesem Briefe an Hülsen Mitteilung (Briefwechsel I, 196).

**) Es war hier ein Konflikt zwischen dem künstlerischen Freiheitsprinzip und dem Prinzip der Verwaltung, das Gewohnte aufrecht zu erhalten.

***) Am 9. November 1852 übersendet Wagner seinem Freunde Liszt diese Absage des Herrn von Hülsen; aus dem Begleitbriefe (Briefwechsel I, 197) müssen hier folgende Stellen Platz finden: „Von Anfang herein hätte ich als erste und einzige Bedingung fordern sollen, dass alles die Aufführung des ‚Tannhäuser' Betreffende einzig und allein Dir übergeben werde. Ich erkläre mir aber jetzt, wie es kam, dass ich nicht auf diesen schlichten Ausweg geriet. Die erste Nachricht aus Berlin wegen des ‚Tannhäuser' weckte mir nur Schreck: zu nichts dort hatte ich Vertrauen, und mein Instinkt riet mir, die Sache ganz von mir abzuwehren. Wohl fielest Du — als einzige Garantie — mir sogleich ein: Deiner Zustimmung, den ‚Tannhäuser' in Berlin zu übernehmen, hatte ich mich aber erst zu versichern. Gleichsam nur, um Zeit zu gewinnen, schickte ich die zum Hinhalten bestimmte Tausendthalerforderung nach Berlin, und ganz zugleich schrieb ich an Dich mit der ungestüm-dringenden Frage, ob Du Dich dieser Sache annehmen wolltest? Als Du mir zusagend antwortetest, erhielt ich zugleich aus Berlin die Nachricht von der Verzögerung und Verschiebung des ‚Tannhäuser' auf das neue Jahr: da ich der Meinung war, meine Nichte verlasse schon Ende Februar wieder Berlin, so hielt ich hiermit die Tannhäuseraufführung gar nicht mehr für statthaft und trug meinem Bruder auf, die Partitur zurückzufordern, sobald Hülsen mir für diesen Winter nicht zehn Vorstellungen garantieren könnte. Ich glaubte die Angelegenheit nun wirklich zu Ende geführt, als ich zur Antwort erhalte, meine Nichte bleibe bis Ende Mai, und Hülsen verpflichte sich,

[No. 19. Herr von Hülsen an Wagner. 1852 Oktober 29.]

„Ew. Wohlgeboren

sprechen in Ihrem mir durch Ihre Frl. Nichte zugestellten, gefälligen Schreiben vom 17. d. M. den Wunsch aus, dass dem Kapellmeister Herrn F. Liszt gestattet werden möge, die Oper ‚Der Tannhäuser‘ hier einzustudieren.

„Wenn dem Komponisten selbst dies unter allen Verhältnissen bisher gestattet*) war, so ist der ausgesprochene Wunsch dagegen eine so ungewöhnliche Ausnahme, die dennoch zu überwinden wäre, wäre nicht damit eine unbeschreibliche Beleidigung der mir untergebenen Kapellmeister verbunden. Aus diesem Grunde könnte ich niemals darin willigen und muss Ew. Wohlgeboren Wunsch daher als unausführbar bezeichnen. Zugleich thun Sie aber dem mit der Einstudierung der Oper betrauten Kapellmeister Dorn grosses Unrecht, denn, wie auch Ew. Wohlgeboren persönliche Beziehungen zu ihm sein mögen, so ist gerade er es gewesen, der zuerst die Idee der Möglichkeit einer Aufführung des ‚Tannhäuser‘ auf der Königl. Bühne zu Berlin in mir erweckte.

„Er wird sich mit Eifer und Interesse der Sache unterziehen, und überhaupt [wird] alles geschehen, um Ihr Werk würdig in Scene zu setzen, wobei ich indes Ihren Besorgnissen gegenüber die Bemerkung nicht verschweigen darf, dass schon viele sehr grosse und scenisch schwierige Opern, hier in Scene gesetzt, sich des Beifalls erfreut haben. Die Eigentümlichkeit des hiesigen Opernhauses erfordert ganz andere und besondere Einrichtungen als z. B. in Dresden, ebenso die bessere Beleuchtung hier ein eigenes Arrangement.

„Was die musikalische Ausführung Ihres Werkes anbetrifft, so werden gewiss die Beteiligten alles leisten, was sie eben können; mehr zu erwarten, wäre allerdings irrig.

---

die Oper im ersten Monate sechsmal anzusetzen. Nun war die — von mir bereits gänzlich bezweifelte — Möglichkeit der Berliner Tannhäuseraufführung wieder hergestellt. Aus allen Berichten Hülsens und meines Bruders war mir während dem aber klar geworden, dass diese Menschen so gänzlich ohne Verständnis des mir Wesentlichen und Wichtigen bei dem Vorhaben seien, dass sie mit all ihren Ansichten so wenig aus dem Gleise der Routine heraustrāten, dass ich bereits sorgen müsste, mein Wunsch, Dich nach Berlin zu berufen, werde von ihnen gar nicht begriffen werden können. Ich gestehe, dass ich deshalb mit einigem Bangen daran ging! Endlich schreibe ich Hülsen selbst in dieser Angelegenheit und zwar so erläuternd, eindringlich, herzlich und anregend, als es nur irgend in meiner Macht steht; ich machte ihn im Voraus darauf aufmerksam, dass die etwa angeregte Feindschaft der (höchst bedeutungslosen) Berliner Kapellmeister null und nichtig sei gegen den mir zu erweckenden günstigen Einfluss, wie Du ihn nach jeder Seite hin anregen würdest: kurz ich schrieb so, dass ich an die Möglichkeit einer abschläglichen Antwort nicht mehr glauben konnte. — Lies nun die Antwort und überzeuge Dich davon, dass ich wieder einmal mein gewöhnliches Schicksal erlebt habe.... — Ich kämpfe jetzt, was ich thun soll. Alles aufgeben, die Partitur stricte zurückfordern, das wär' mir das Liebste! — Noch hab ich mit keiner Zeile weder Hülsen noch X. [Albert Wagner] geantwortet: was meinst Du? — Oder soll ich alles gleichgültig mit ansehen? — mich amüsieren, wenn ich 100 Thaler dabei gewinne, — Champagner kaufen und der Welt den Rücken weisen? — Es ist ein Elend!!!“

*) Eine königliche Kabinetsordre vom 7. Februar 1825, bezw. 14. August 1823 war hierfür massgebend; vgl. Sammelbände der Internat. Musik-Gesellschaft 4, 273.

„Die von Ihnen angegebenen Kürzungen sind mit Rücksicht auf unser Publikum für nötig erachtet.

„Nunmehr hoffe ich, dass Ew. Wohlgeboren das Weitere mir überlassen werden, um so mehr, als Sie selbst anerkennen, dass mich nur das Interesse für Ihr Werk geleitet haben dürfte.

(gez.) Hülsen."

Herr von Hülsen hatte sogar, um der Empfindlichkeit Wagners Rechnung zu tragen, diesen Brief, bevor er ihn absandte, Albert Wagner, dem er volles Vertrauen schenkte, und dessen Tochter Johanna gezeigt und auf deren Wunsch noch einige kleinere Änderungen vorgenommen.

Eine Antwort Wagners auf diesen Hülsenschen Brief liegt nicht vor; weitere Verhandlungen scheinen durch Albert Wagner und dessen Tochter geführt worden zu sein. Wir sind darüber durch das, was Richard Wagner an Liszt (Briefwechsel I, 210) schreibt, unterrichtet:

„Gestern erhielt ich durch meine Nichte aus Berlin die Nachricht, dass dort an den ‚Tannhäuser' noch gar nicht zu denken sei, sondern zunächst erst der ‚Feensee' [von Auber]*) und Flotows ‚Indra'**) noch gegeben werden sollen. (Zuletzt hatte Hülsen zugesagt, nach dem Geburtstag der Königin [13. November 52] sollte ‚Tannhäuser' sogleich studiert werden.)

„Ich habe nun erklärt,***) dass ich diese rücksichtslose Behandlung für eine Beleidigung ansehe, alle früheren Unterhandlungen für abgebrochen betrachte, und auf sofortige Zurücksendung der Partitur dringe. — Somit ist mir das Herz leicht geworden, und ich durch Hülsens Schuld aller früheren Zugeständnisse entbunden.

„Jetzt, Liebster, die Hauptsache. Ich nehme Dein grossherziges Anerbieten an, alle meine ferneren Beziehungen mit Berlin einzig in Deine Hand zu legen. Hülsen möge mir nun antworten, was er wolle, er möge mir selbst anbieten, jetzt unverzüglich den ‚Tannhäuser' noch geben zu wollen, so bin ich entschlossen, ihm zu antworten, dass ich mich in meiner jetzigen Position ausser Stand fühle, einer so wichtigen Angelegenheit, wie der Aufführung meiner Opern in Berlin, leitend vorzustehen, und dass ich ihn daher ein für alle Mal, für alles und jedes, was eine Aufführung meiner Werke in Berlin beträfe, an Dich verweise, der Du unumschränkte Vollmacht hättest, in meinem Namen zu thun und zu lassen, was Dir beliebe!!!"

Doch der von Wagner zuletzt vermutete Fall trat nicht ein; am 11. Februar 1853 musste er Liszt melden (Briefwechsel I, 217):

„Du glaubtest, man werde mir aus Berlin die verlangte Partitur nicht zurückschicken: diesmal irrtest Du! Die Partitur ist sogleich zurückgesandt worden, und weder von Hülsen noch von irgend jemand ist mir darüber eine Zeile geschrieben worden.

---

*) Neueinstudierung, 1. Berliner Aufführung schon 14. Oktober 1840.

**) 1. Berliner Aufführung 22. März 1853.

***) Brief nicht in den Akten.

„So widerwärtig dieses Benehmen ist, weil es mir zeigt, wie man in Berlin für den ‚Tannhäuser' gesinnt war — so muss ich über diesen Ausweg doch sehr froh sein: erstens, weil er mir zeigt, dass unter diesen Umständen die Oper (wenn sie noch aufgeführt worden) verloren gewesen wäre, — und zweitens weil nun ‚tabula rasa' gemacht ist, und alles jetzt lediglich Deiner treu sorgenden Obhut übergeben werden kann. Die Berliner Angelegenheit ist somit völlig wieder neu geworden. Keine Verbindlichkeit besteht mehr und Du hast von nun an gänzlich freie Hand — vorausgesetzt, dass ich von jetzt an ein für allemal diese Angelegenheit nur in Deine Hände lege, ich gar nichts mehr weder zu bewilligen noch abzuschlagen habe und mich gegen Berlin fortan als tot verhalte!!

Im Mai 1853 bestand die Aussicht, dass der „Tannhäuser" in Berlin auf der Krollschen Bühne durch Kapellmeister Schöneck aufgeführt werde, doch es kam nicht dazu (Briefwechsel I, 244, 263, 274, 276; vergl. Glasenapp II, 2, 13), da die Berliner Intendanz durch die plötzliche Auswirkung des Verbots der Aufführung „grosser Opern" an den kleineren Theatern Berlins diese Aufführung hintertrieb. Herr von Hülsen wollte nämlich durchaus den „Tannhäuser" im Opernhause trotz seiner Differenzen mit Wagner aufführen und trat Anfang April 1854 dieser Idee wieder näher. Wir erfahren dies aus dem Briefe Liszts an Wagner vom 4. April 1854 aus Gotha (Briefwechsel II, 16), woselbst es heisst:

„Für heute will ich Dir bloss sagen, dass ich am Tage der Vorstellung der Oper des Herzogs von Gotha mit Herrn von Hülsen bei Tafel zusammentraf. Er leitete das Gespräch auf die Aufführung Deiner Werke in Berlin und sagte mir, dass er abwarte, bis Du an Bote und Bock das Eigentumsrecht veräussert, um dieselben aufzuführen. Ich erlaubte mir, ihm einzuwenden, dass ich Ursache habe, sehr daran zu zweifeln, dass dies je geschehe — und falls auch Bote und Bock die Partituren des ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' acquirierten, wollte ich momentan nicht annehmen, dass Du von Deiner früheren Bedingung meiner Berufung nach Berlin behufs einer entsprechenden Aufführung Deiner Werke abzugehen gesonnen bist. Schreibe mir, wie sich diese Sache verhält. Raten will ich Dir nicht — jedoch erachte ich, dass die Berliner Aufführung ein wichtiger Punkt für Dich bleibt, und dass Du keinen Gewinn davon finden wirst, die frühere Stellung der Frage — nämlich dass Deine Werke nur durch meine Vermittlung und nach meinem Dafürhalten aufgeführt werden sollen — zu verändern.

„Nebenbei wurde mir auch gesagt, dass die Königsberger Gesellschaft diesen Winter den ‚Tannhäuser' in Berlin zur Aufführung zu bringen beabsichtigt. — Ich teile Dir dieses mit, weil ich vermute, dass Du dieses Vorhaben nicht billigen kannst und im vorkommenden Fall dazu nicht Deine Einwilligung geben wirst."

Die Antwort Wagners hierauf vom 9. April lautete (Briefwechsel II, 17):

„Von Bote und Bock wusste ich bis heute nichts; nun vermute ich aber, dass dies die Käufer sind, die mein Berliner Theateragent . . . für meine Opern im Sinne hatte. Ich erkläre, dass ich jetzt nicht nur nicht an Bote und Bock, sondern überhaupt an niemand meine Opern verkaufen würde . . .

„Wie Herr von Hülsen so naiv sein kann, zu glauben, ich würde die Aufführung des ‚Tannhäuser' durch die Königsberger Gesellschaft in Berlin zugeben, fällt mir schwer zu begreifen. Ich schreibe noch heute nach Königsberg. Aber Dich bitte ich, sogleich an Hülsen zu schreiben und ihm mein Veto anzukündigen. Du könntest

dies in meinem Namen thun und hierbei überhaupt erwähnen, dass ich ein für allemal alles meine Opern Betreffende in Bezug auf Berlin ausschliesslich in Deine Hände gegeben hätte, indem ich fest entschlossen sei, nur durch Dich und nach Deinem Gutdünken, nicht aber mehr persönlich mit Berlin zu unterhandeln. Beabsichtige daher jemals Hülsen eine Oper von mir zu geben und warte er dafür nur darauf, dass er nicht mehr mit mir, sondern mit einem Dritten (wie er glaubte: Bote und Bock) zu verhandeln hätte (weil er sich mit mir persönlich überworfen) — so biete sich hierdurch die beste Gelegenheit, alles zu ordnen, ohne sich mit mir persönlich zu berühren, indem er ganz allein mit Dir zu thun habe. Als mein Bevollmächtigter legtest Du daher jetzt den Protest gegen die beabsichtigte Aufführung durch die Königsberger Gesellschaft ein, in derselben Eigenschaft seiest Du aber auch erbötig, die Angelegenheit anderweitig mit ihm zu ordnen. — Ich denke, dies wäre somit eine gute Gelegenheit, die Sache mit Berlin selbst zu einem erwünschten Abschlusse zu bringen. — Not thut es damit, das fühle ich!"

Liszt muss aber den von Wagner gewünschten Brief an Herrn von Hülsen nicht geschrieben haben, denn derselbe wendete sich am 17. Mai 1854 an Liszt, um von diesem im Anschluss an jene Unterredung in Gotha die Bedingungen zu erfahren, unter denen er zu Anfang des Winters „Tannhäuser" in Scene setzen könnte.

Dieser Brief (gedr. Briefwechsel II, 25) lautet:*)

[No. 20. Herr von Hülsen an Liszt. 1854 Mai 17.]

„Hochgeehrter Herr Doktor!

„In Verfolg unserer mündlichen Unterredung, als ich die Ehre hatte, Sie in Gotha zu sehen, frage ich ergebenst an:

„Wenn ich Anfang des diesjährigen Winters den ‚Tannhäuser' in Scene setzen will, welches sind die Bedingungen?

„Haben Sie die Güte, hochgeehrter Herr, des Baldigsten mir Antwort wissen zu lassen.

„Mit vorzüglichster Hochachtung Ew. Hochwohlgeboren

Berlin, 17. Mai 1854. ganz ergebenster

(gez.) Hülsen."

Umgehend erhielt er von Liszt folgende Antwort**):

[No. 21. Liszt an Herrn von Hülsen. 1854 Mai 20.]

„Ew. Hochwohlgeboren!

„Die mir gestellte Anfrage über die Bedingungen der Aufführung [von] Wagners Opern in Berlin habe ich die Ehre folgenderweise zu beantworten:

„Es bedarf keiner langen Erörterungen, um festzustellen, dass die bisherigen auf mittleren und geringen Bühnen stattgefundenen Aufführungen des ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin', so befriedigend und ehrenvoll sie auch für dieselben sein dürften, nicht als massgebend für die in Berlin besprochenen Vorstellungen angenommen werden können. Eben und hauptsächlich deswegen, weil R. Wagner einen besonderen

---

*) Hier nach dem Berliner Konzept, das Herr v. Hülsen eigenhändig mundiert hat.

**) Hier nach dem Original; von Liszt Wagner mitgeteilt und gedruckt im Briefwechsel II, 26.

und bedeutsamen Accent auf die Berliner Bühne legt, hat er mich ersucht und beauftragt, ihm in dieser Angelegenheit freundschaftlich und künstlerisch an die Hand zu gehen, — zu welchem Zweck er mir auch natürlich seinerseits unumschränkte Vollmacht erteilt.

„Die Bedingungen sind also eigentlich keine anderen, als die einer edlen und sachgerechten Darstellung als Garantie eines nicht gewöhnlichen Erfolgs der Werke selbst. Letzterer ist für mich ein unzweifelhaftes Resultat, vorausgesetzt, dass die Darstellung der Berliner Bühne sich Ihrer würdig erzeigt — und ich schmeichle mir, dass Ew. Hochwohlgeboren diese Ansicht schon bei den Generalproben teilen würden. Um aber überhaupt zu den Proben zu gelangen, erachte ich es für notwendig, dass eine kategorische Besprechung ohne Weitläufigkeiten zwischen Ew. Hochwohlgeboren und mir stattfindet, um

a) die Besetzung der Rollen,
b) die Einteilung der Proben (bei welchen ich teilweise notwendig zugegen sein müsste)

zu regulieren. Sollte es Ew. Hochwohlgeboren genehm sein, so bin ich bereitwillig, nach Beendigung der hiesigen Theater-Saison am 24. Juni nach Berlin zu kommen, um mich mit Ihnen über die ganze Sache, welche ziemlich leicht zu bewerkstelligen ist, genau zu verständigen.

„In Bezug auf das von Wagner zu beanspruchende Honorar kann ich im voraus versichern, dass er keine übermässigen Forderungen stellen wird, und Ihnen (nachdem ich an Wagner nochmals geschrieben habe) seine Bestimmungen mitteilen. Als Nebensache bemerke ich auch, dass, was meine Wenigkeit anbelangt, obschon meine persönliche Beteiligung bei den Berliner Aufführungen eines Wagnerschen Werkes ungefähr einen monatlichen Aufenthalt in Berlin erheischt, und ich daher ein ziemliches Zeitopfer bringen müsste, so gewährt mir jedoch das vorauszusehende Gelingen der Sache eine Art von Befriedigung, die ich nicht gerne mit einem Kostenanschlag meiner Diäten (ohne Diät zu halten) vermengen möchte.

„Noch einen Punkt will ich nicht unerwähnt lassen. Soviel ich nachträglich erfahren, hat Wagner den Wunsch, seine Oper unter meiner Direktion aufgeführt zu wissen, als eine absolute Bedingung für Berlin ausgesprochen. So wahrhaft geschmeichelt ich durch dieses Vertrauen Wagners sein muss, so erlaube ich mir doch (infolge meiner unumschränkten Vollmacht) die Frage meiner Direktion einstweilen als eine question reservée dahingestellt zu lassen, über welche ich mir später, je nachdem, die Entscheidung vorbehalte. Hoffentlich wird sich wohl ein Mittel finden, meine Verantwortlichkeit Wagner und seinen Werken gegenüber zu wahren, ohne mich dem Berliner Personal ungebührlich aufzudrängen.

„Genehmigen Sie, hochgeehrter Herr Intendant, die Versicherung der ausgezeichnetsten Hochachtung

Weimar, 20. Mai 1854. Ihres ganz ergebensten
F. Liszt."

Mit Bezug auf diesen Brief schreibt Liszt dann noch an Wagner (Briefwechsel II, 27):

„Sei so gut und erteile mir Deine positiven Instruktionen über diesen Punkt — ob Du ein fixes Honorar oder Tantièmen — oder beides verlangst. — Schreibe mir sogleich darüber — und überlasse mir, nach Umständen ein plus oder minus herauszufischen. —

„Sobald Hülsen einen Schritt weiter in dieser Sache thut, erhältst Du, liebster Freund, sogleich Nachricht. Schreibe mir über den Geldpunkt und teile mir Deine anderen Wünsche, die Berliner Aufführung betreffend, mit.

„Behalte einstweilen die obigen beiden Briefe [den Hülsens und die Lisztsche Antwort] für Dich; denn es ist schon zuviel über die Berliner Geschichte gesprochen."

Recht charakteristisch ist Wagners Antwort hierauf vom 26. Mai (Briefwechsel II, 28):

„. . . nur dies: Tantième — und nichts weiter. Wenn die Tantième gut ausfallen soll, d. h. wenn meine Opern oft gegeben werden sollen, muss der Intendant aufrichtigen guten Willen und Neigung zur Sache haben. Deshalb wollen wir ihn nobel behandeln. — Du hast vortrefflichst geschrieben."

Doch noch war keine nahe Aussicht auf Tantième; denn Herr von Hülsen*) antwortete auf jenen Brief Liszts, wie eigentlich nicht zu bezweifeln war, ablehnend:

[No. 22. Herr von Hülsen an Liszt. 1854 Mai 29.]

„Hochgeehrter Herr Doktor.

„Auf Ihr gefälliges Schreiben vom 20. d. beehre ich mich zu erwidern:

„Ich nahm unter Bedingungen nur die pekuniären an, da andere einzugehen ich mich nicht verstehen kann. Die Königliche Bühne in Berlin hat alle

*) Herr von Hülsen unterliess nicht, seinen Vertrauensmann Albert Wagner, der gerade seine Tochter Johanna nach Königsberg zu Gastspielen begleitet hatte, in die neuen Verhandlungen über den „Tannhäuser" einzuweihen. Aus der Antwort Albert Wagners vom 4. Juni 1854 seien folgende Stellen angeführt:

„Dass Sie sich plötzlich entschlossen haben ‚Tannhäuser' zu geben, hat uns natürlich sehr gefreut, weil wir der Überzeugung sind, dass wir in Berlin eine noble Vorstellung haben . . . werden . . .

„Für Übersendung Ihrer Korrespondenz mit Liszt sage ich Ihnen herzlichsten Dank, und wenn ich Ihnen nicht gleich geantwortet, so war nur der Grund, dass ich augenblicklich an Liszt selbst geschrieben und ihn dringend gebeten habe, das uns beiden interessante Unternehmen nicht durch neue Quakeleien aufs neue zu verhindern. Ich habe ihm die Hölle ein bischen heiss gemacht, ihm . . . jeden Zweifel an einer unwürdigen Aufführung in Berlin zu benehmen gesucht, ihm gesagt, mit welcher Eleganz alles unter Ihrer Leitung in Scene geht, Sie aber auch ein bischen als Wauwau hingestellt und ihn fürchten lassen, dass Sie ganz der Mann wären, die Oper noch in den letzten Momenten zurückzuschieben, wenn er Ihnen zuviel Schwierigkeiten in den Weg legte. Ich glaube, ich habe daran ganz gut gethan. Liszt und meinem Bruder ist an der Aufführung in Berlin sehr viel gelegen, und ich denke, sie werden raison annehmen.

„Was Sie Liszt geantwortet, hat im höchsten Grade meine und Johannas Billigung erhalten. Diese Komponisten und Enthusiasten bringen einen zu Wahnsinn . . . Mit meinem Bruder selbst verhandle ich wenig und ungern. Ich thue seinem grossen Talent, das ich schätze wie irgend einer, viel zu Liebe; mit seinem Charakter aber will ich nicht viel zu thun haben . . ."

Der recht ausführliche Brief behandelt auch die Rollenbesetzungen. Albert Wagner meint, dass jetzt das Werk besser als 1852 gegeben werden würde. Auch sucht er Hülsen zu bestimmen, den ‚Tannhäuser' mit dem ursprünglichen Schluss zu geben, da er sich nicht mit dem Erscheinen der ‚Elisabeth' als Leiche befreunden kann; vgl. hierzu den unten abgedruckten Brief R. Wagners an Alwine Frommann vom 21. Januar 1856.

Meisterwerke Glucks und Mozarts, ferner Spontinis und Meyerbeers grosse Opern einstudiert und wird, denke ich, auch imstande sein, Richard Wagners ‚Tannhäuser' zu bewältigen und demselben die Sorge und Aufmerksamkeit zu widmen, um ihn würdig in jeder Weise dem Publikum vorzuführen.

„Ich kann daher weder hinsichtlich der Einteilung der Proben noch der Besetzung der Rollen Bedingungen eingehen, vielmehr muss dies lediglich meinem Ermessen überlassen bleiben, wobei sich von selbst versteht, dass Ihrem Wunsche, hochgeehrter Herr, möglichst und mit Bereitwilligkeit Rechnung getragen werden soll.

„Ebenso wenig kann jemand anders dirigieren als einer der Königl. Kapellmeister. Nur zu Gunsten der Komponisten haben mit spezieller Genehmigung Sr. Majestät des Königs Ausnahmen*) stattgefunden. Dem Kapellmeister Dorn ist schon beim ersten Angriff der Oper dieselbe übertragen worden, und er wird gewiss alles thun, was von ihm seine Pflicht und das vielfach an den Tag gelegte Interesse für das Werk selbst fordert.

„Wollen Ew. Hochwohlgeboren privatim für dasselbe thun, was persönliche Besprechung mit dem Kapellmeister und den Ausführenden effektuieren kann, so werden wir das nicht allein mit Dank anerkennen, sondern man wird Ihnen auch gewiss mit eingehender Freundlichkeit entgegenkommen. Ich kann somit nichts anderes eingehen, als die Oper wie jede andere zur Darstellung auf der königlichen Bühne anzunehmen und nach der ersten Aufführung Honorar oder Tantième zu zahlen; das letztere wäre mir lieber.

„Annehmen werde ich selbstredend das Werk nur, um es würdig und so künstlerisch wie möglich in Scene zu setzen; doch bin ich durchaus nicht gewillt, irgend eine Verpflichtung einzugehen, durch welche sowohl der Würde des Instituts und seiner Fähigkeit als meiner Autorität zu nahe getreten wird. Ich verlange das Vertrauen des Komponisten für mich und die Königliche Bühne, was um so notwendiger, als bereits grössere und kleinere Bühnen ohne dergleichen Bedingungen dieses Werk gegeben haben.

Berlin, 29. Mai 1854. Mit vollkommenster Hochachtung

(gez.) Hülsen."

Umgehend repliziert**) Liszt hierauf:

[No. 23. Liszt an Herrn von Hülsen. 1854 Juni 3.]

„Hochgeehrter Herr Intendant!

„Aus Ihrem gefälligen Schreiben vom 29. Mai muss ich ersehen, dass Euer Hochwohlgeboren nicht disponiert sind, den künstlerischen Ansichten Wagners, welche meine Dazwischenkunft in Angelegenheit der Aufführung seiner Werke in Berlin veranlassen und motivieren, Rechnung zu tragen. — Ich bedaure aufrichtig, dass die beklagenswerten Verhältnisse, die Wagner verbieten, sich in Deutschland zu verhalten, [noch] immer obwalten und dadurch mancherlei Umstände hervortreten, worunter der natürliche Fortgang der ‚Tannhäuser'- und ‚Lohengrin'-Vorstellungen gehemmt wird.

---

*) Vgl. oben S. 102. A. *)

**) Diese Antwort Liszts ist bereits im „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt" II, 29 gedruckt, wird aber hier (nach dem Original) des Zusammenhangs wegen nochmals geboten.

„Ew. Hochwohlgeboren sind zu bewandt und erfahren in Sachen der Kunst, um ignorieren zu wollen, wie sehr der Erfolg bedeutsamer dramatischer Werke von der Art und Weise der Aufführungen abhängig ist. Die meisten Werke Glucks, welche in Ihrem Briefe als Beispiel citiert, verdanken sicherlich bei allen ihren herrlichen Schönheiten auch dem besonderen Eingehen auf dieselben [seitens] Spontinis und seinem persönlichen Einwirken in Berlin ihre nachhaltige Geltung. Ebenso sind die aussergewöhnlichen Erfolge Spontinis und Meyerbeers eigner Opern durch die spezielle Bethätigung der Komponisten speziell bekräftigt worden. Es würde mich zu weit führen, so oft erprobte Thatsachen noch deutlicher zu erörtern, und ich beschränke mich daher Euer Hochwohlgeboren gegenüber unverhohlen auszusprechen, dass, wenn wirklich die Intendanz ‚bloss gesonnen ist, den Tannhäuser oder Lohengrin nur so wie jedes andre Werk zu geben', so erscheint es fast ratsamer, jedes beliebige andre Werk zu geben, ohne die Wagnerschen weiter zu berücksichtigen.

„Mit Herrn Kapellmeister Dorn*) habe ich vor ein paar Monaten über das ganze Sachverhältnis mehrmals gesprochen, und ich bin überzeugt, dass er die von Wagner getroffene Bestimmung meiner unzweideutigen Beteiligung bei der Aufführung seiner Werke in Berlin nicht als eine unbillige Forderung bezeichnen wird.

„Selbstverständlich bleibt allerdings, dass Euer Hochwohlgeboren ‚nicht mehr gewillt sein können, irgend eine Verpflichtung einzugehen, durch welche sowohl der Würde des Instituts und seiner Fähigkeit als der Autorität des Intendanten zu nahe getreten wird', als ich meinerseits ähnliche Intentionen je ersinnen dürfte. Euer Hochwohlgeboren fügen noch hinzu: ‚Ich verlange das Vertrauen des Komponisten für mich und die königliche Bühne' — dieser Punkt ist gleichfalls entschieden und gänzlich ausser Frage und Diskussion; bloss da mir Wagner den Auftrag erteilt, sein Stellvertreter in der Berliner Angelegenheit zu sein, und Ew. Hochwohlgeboren seinen Entschluss mitgeteilt, kann es mir nicht weder im Interesse der Sache noch meiner Stellung gemäss erscheinen, dass ich allmälig auf die Rolle eines fünften Whistspielers (welche sprichwörtlich nur einen sehr unbequemen Spielraum — ‚unter dem Tisch' — zu behaupten vermögen) angewiesen werde. Folglich bin ich verpflichtet, Euer Hochwohlgeboren zu bitten, entweder die in meinem vorigen Briefe enthaltenen Angaben zu genehmigen und meine Beteiligung bei den Proben und der Aufführung Wagnerscher Werke in Berlin nach dem von Wagner so deutlich ausgesprochenen Wunsch als Intendant der königl. Bühne zu legitimieren — oder die ganze Sache in ihrem jetzigen negativen statu quo bewenden zu lassen.

„Mit vorzüglichster Hochachtung

Euer Hochwohlgeboren ganz ergebenster

Weimar, 3. Juni 1854. F. Liszt.**)

„PS. In seinem letzen Brief schreibt mir Wagner, dass er mir gänzlich die Bestimmung der pekuniären Bedingungen in Berlin überlässt und mit Tantième zufrieden ist."

Schluss folgt

---

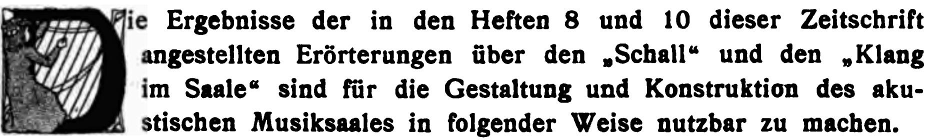
*) Durch seine Weimarer Aufführung der „elenden Nibelungen-Oper" Dorns (Februar 1854) wollte wohl Liszt ihn für Wagner gewinnen; vgl. Glasenapp II, 2, 57.

**) Wagner bemerkt zu diesem Schreiben Liszts (Briefwechsel II, 31): „Du zweifelst wohl keinen Augenblick daran, dass ich Dir herzlich für die Energie danke, mit der Du Dich in meinem Interesse gegen Hülsen benimmst? Nur die Seele salvieren, dann befindet sich sogar auch der Leib am besten . . . Erwarten wir uns aber nichts: ich meine, Du solltest ihm gar nicht mehr antworten."



Schluss

1. Grundregeln.



Die Ergebnisse der in den Heften 8 und 10 dieser Zeitschrift angestellten Erörterungen über den „Schall" und den „Klang im Saale" sind für die Gestaltung und Konstruktion des akustischen Musiksaales in folgender Weise nutzbar zu machen.

1. Von allen Rücksichten, die im Konzertsaale in akustischer Beziehung in Betracht kommen, ist die erste und wichtigste die, dass der Musikklang in der Stärke und in dem Klangcharakter, wie sie vom Künstler gewollt und jedem Tone gegeben sind, möglichst ungehindert, ungeschwächt, rein und unverfälscht dem Hörer übermittelt werde. Zu diesem Ziele führen *in erster Linie* nicht Um- und Schleichwege, künstliche Hilfsmittel, geheimnisvolle Mass- und Form-Berechnungen, auch nicht das Verstecken des Klangkörpers, sondern das einfache Mittel der *Offenhaltung des geraden Weges für die direkten Klangwellen vom Klangorte zum Zuhörerplatze.*

2. Da die menschliche Stimme, die Blas- und manche andere Instrumente die Klangwellen vor allem in *einer* Richtung, nämlich nach vorn aussenden, und da andererseits auch unsere Ohrmuscheln im wesentlichen nach vorn sich öffnen, so ist der Klangort nicht inmitten der Plätze, sondern ihnen gegenüber, an einem Ende des Saales anzuordnen. Von hier wird der direkte Schall in allen Fällen und für jeden Platz durch diejenigen Reflexe verstärkt, welche die im Rücken des Klangkörpers befindliche Wand, oder Stufen des Musikpodiums und der Saalfussboden liefern. Sie dürfen im allgemeinen als ausreichender Ersatz für den Stärkeverlust angesehen werden, welchen der Schall auf Entfernungen bis zu 20 m vom Klangorte erleidet. Innerhalb dieser Grenzen wird man also weiterer Verstärkungen in der Regel nicht bedürfen, andererseits aber jedes Hindernis für die Ausbreitung des direkten Schalles zu beseitigen haben. Somit ist es zulässig, richtig und ratsam, im grossen Musiksaale *zunächst vor dem Klangorte einen freien Raum zu schaffen,* dessen umschliessende Wände mindestens 20 m hinausgerückt sind, und der auch

von Wandvorsprüngen, Pfeilern, freistehenden Säulen u. s. w. möglichst freizuhalten ist.

3. In Entfernungen von mehr als 20 m vom Klangorte reichen die Reflexe von den Schallrückwänden und vom Fussboden nicht aus, den Stärkeverlust des direkten Klanges im p und pp genügend zu decken. Es werden also weitere Verstärkungen erforderlich, die im grossen Musiksaale nicht durch unkontrollierbare und unter Umständen den Klangcharakter ungünstig beeinflussende Resonanzen, sondern durch anderweite Reflexe zu beschaffen sind.

4. Bei solcher Benutzung der Schallreflexion ist folgendes zu beachten:

a) Reflexe, deren Wegeslänge diejenige des direkten Schalles um nicht mehr als 12 m übertrifft, haben nicht nur schallverstärkende, sondern auch die Eindringlichkeit und Nachhaltigkeit des direkten Klanges fördernde Wirkung. Man wird sie also immer brauchen können, und daher diejenigen Wand- und Deckenflächen, die nur solche Reflexe liefern, mit Materialien bekleiden dürfen, die geringste Reflexverluste schaffen, wie glatter Putz, glasierte Fliesen, polierte Täfelungen, ja Glas u. s. w. Solche Hilfsmittel sind unter Umständen verwendbar an den Wänden, welche in nächster Nähe des Klangortes sich befinden. Beispielsweise kann zur Aufnahme eines Orchesters bis zu 50 Musikern oder eines a-cappella-Chores bis zu 120 Sängern unbedenklich eine halbrunde Nische oder Muschel von 5 m Halbmesser und bis 7 m Höhe bestimmt, und diese Muschel glatt ausgeputzt werden, weil sie für alle Plätze nur günstige Reflexe von nicht mehr als 12 m Wegedifferenz liefert. Soll aber der Saal auch z. B. grösseren Oratorien-Aufführungen dienen, und müssen zu dem Zwecke entweder die Nischen vertieft, oder grössere Podien im Saale vorgebaut werden, so vergrössern sich danach die Wegedifferenzen der Reflexe von der Nischenwand auf mehr als 12 m, und demnach kann deren glatte Oberfläche Echos erzeugen. Wenn das in der Praxis nicht immer der Fall ist, so wird die Hilfe in der Regel dem akustisch oft überaus wirksamen Heilmittel des — Schmutzes zu verdanken sein, der auch auf wenig rauhen Wänden sich ablagert, und zwar im Laufe der Jahre so fest, dass er den gewöhnlichen Reinigungen standhält. Es ist eine allgemeine Erfahrung, dass Konzertsäle, die nach ihrer Erbauung als akustisch mangelhaft sich erwiesen, mit wachsendem Alter in dieser Beziehung sich besserten, nach Erneuerung ihres Anstriches bei vorangeschickter gründlicher Abwaschung aber wieder dem alten Laster verfielen. Bemerkt sei, dass der Münchener Odeons-Saal eine anfänglich glatt, nachher rauh geputzte Apsis von 8,5 m Halbmesser hat, die allen Plätzen reichliche, z. T. überreichliche Schallverstärkungen und glanzvollsten Klang

übermittelt. Sie wird bei Oratorien-Aufführungen zugleich etwa 60 Instrumentalisten und bis 180 Sänger fassen können. Um aber Echowirkungen einzelner Stimmen oder Instrumente für alle Fälle sicher zu verhüten, wird man die Musiknischen und Muscheln zweckmässig flacher anlegen.

b) Reflexe von etwa 12 bis 18 m Wegedifferenz können noch zur Verstärkung und Eindringlichmachung des direkten Klanges herangezogen werden; jedoch ist mit Hilfe der Schallzerstreuung ihre zeitliche Konzentration zu Prallreflexen mit störenden Echowirkungen zu verhindern. Solche Zerstreuung findet immer statt auf rauhen Wandoberflächen; ihre Unebenheiten stellen gleichsam Berge und Täler dar, zwischen denen die Reflexe hin- und hergeworfen und damit zerteilt werden, ehe sie dem Hörer zugehen; die dabei entstehenden Wegeverlängerungen sind nur sehr gering, während die Reflexverluste sich stark häufen. Ein Beispiel der günstigen Folgen solcher Zerstreuung bieten die Reflexzerteilungen im Walde, in dem ein Lied, ein Chor auf weite Entfernungen so besonders schön und eindringlich erklingen, ohne dass dabei störender Wiederhall eintritt. Diejenigen Wände und Decken des Musiksaales, von denen für eine grössere Anzahl von Plätzen Reflexe von mehr als 12 m Wegedifferenz zu erwarten sind, sollten in keinem Fall glatt geputzt, sondern immer mit besonders gerauhtem Putz bekleidet werden, wenn nicht in anderer Weise ihre Unebenheit vorgesehen ist.

c) Reflexe von etwa 18 bis 24 m Wegedifferenz sind wegen ihrer zeitlichen Verzögerungen immer gefährlich. In erster Linie wird daher bei der Formung und Bemessung des Raumes und bei der Anordnung der Sitzreihen darauf Bedacht zu nehmen sein, dass sie überhaupt ausgeschlossen werden, oder doch ihre Wirkungen auf eine Mindestzahl von Plätzen beschränkt bleiben. Ist das nicht in wünschenswertem Masse durchführbar, so ist an den betreffenden Wänden oder Decken unbedingt für stärkste Zerstreuung und grösste Reflexverluste zu sorgen. Äussersten Falles bieten sich dazu die Mittel der Bekleidung mit Gobelins oder der Verhängung mit faltigen Draperieen von Wollstoff, Teppichen u. dergl.

d) Für Reflexe von mehr als 24 m Wegedifferenz vermindern sich wiederum die unter b) und c) bezeichneten Übelstände. Z. B. schmilzt —, die Stärke des direkten Schalles auf einem Platze in 6 m Entfernung vom Klangorte = 1 gesetzt —, die auf demselben Platze vernommene Stärke des Reflexes einer Seitenwand von 24 m Wegedifferenz bei rauhem Putz dieser Wand schon auf etwa $^1/_{100}$ zusammen. Der direkte Schall brauchte $^6/_{348}$ = rund $^1/_{60}$, der reflektierte $^{30}/_{348}$ = rund $^5/_{60}$ Sekunden; der Effekt ist also, dass dem Hörer $^5/_{60} - {}^1/_{60} = {}^1/_{15}$ Sekunden nach dem Vernehmen des direkten Klanges eine Wiederholung desselben in $^1/_{100}$ seiner Stärke als Reflex zu-

geht. Wenn so schwache Wiederholungen thatsächlich noch als solche vernommen und störend empfunden werden, so müssen schon Häufungen und zeitliches Zusammentreffen mehrerer solcher Reflexe im Spiele sein. Jedenfalls vermindern sich ihre Stärken aber bei noch grösseren Wegedifferenzen rasch bis zur völligen Unhörbarkeit.

e) Reflexe von über 50 m Wegeslänge werden in gleicher Weise überhaupt bald unwirksam, da sie selbst bei nur mittleren Reflexverlusten auf minimale Stärken zusammenschmelzen. Unter Umständen kann also auch die weiteste Hinausschiebung von Wänden oder der Decke als Mittel verwendet werden, deren Reflexe unschädlich zu machen.

2. Grundformen.

Aus allen bisherigen Untersuchungen ist zu entnehmen, dass die Akustik eines Musiksaales von sehr vielen Einzelverhältnissen des Baues abhängig ist, und dass dessen Architekt vom ersten Augenblicke seines Denkens an den Entwurf bis zum letzten der baulichen Ausführung die akustischen Konsequenzen seiner Anordnungen sich zu vergegenwärtigen hat. Die erste und folgenschwerste Bestimmung ist aber diejenige über die Formen und Masse des Raumes, die in den Grundrissen und Schnitten der ersten Entwurfsskizzen festzulegen sind.

Dem Suchen nach der Zauberformel, welche das Geheimnis der akustischen Raumformen und Massverhältnisse aller Theater-, Konzert- und Vortragssäle berge, ist schon vieles Sinnen und Berechnen gewidmet worden. Man ist dabei oft sehr in die Irre gegangen, und zwar besonders nach zwei Richtungen, von denen jede einem anderen trügerischen Leitsterne folgte. Wie es noch immer Architekten giebt, die auf der Suche sind nach einem konstanten Verhältnis der Saalbreite zur Saallänge als akustischem Allheilmittel, so haben uns Ingenieure die unglaublichsten Konstruktionen von Hohlkegeln, Ellipsoiden und Paraboloiden als akustische „Systeme“ gepriesen. Die ersteren standen wohl unter dem Einfluss der Vorstellung, dass es auch in der Raumakustik eine Art „goldenen Schnitt“ geben müsse, die anderen unter dem Banne der — Schwindeleien des Vitruv von den griechischen Klanggefässen, oder der falschen Annahme, dass der Musiksaal selbst ja nichts anderes als ein Klanginstrument sei, dass man also auch nichts besseres thun könne, als ihm die Form eines solchen zu geben. — Auf beiden Seiten wurde über dem Hang zum Fernen, Wunderbaren oder zum Ausgeklügelten das Nächstliegende, Wesentliche aus den Augen verloren. Dies Wesentliche dürfte in unseren obigen Grundregeln zusammengestellt sein, deren Anwendung zu der Erkenntnis führt, dass es keine derartige Zauberformel geben kann, dass vielmehr jede Saalform ihre eigensten Folgen hat, vor allem aber, dass auf diesem

Gebiet noch mehr als sonst Theorie und Praxis immer nur bis zu gewissen Wegestationen sich gut vertragen.

Um die für einen Musiksaal überhaupt möglichen Grundformen auf ihren akustischen Wert vergleichend zu prüfen, sei den folgenden Beispielen die gleiche Aufgabe unterlegt, einen für grosse Musikaufführungen jeder Art geeigneten Saal zu entwerfen, der im ganzen 2400 Zuhörer und zwar 1800 Saalplätze fasst, wozu etwa 1800 $\times$ 0,75 qm = 1400 qm an Fläche für Sitze und Gänge erforderlich sind. Es soll bei diesen Beispielen von den nächstliegenden Formen ausgegangen und in logischer Entwickelung bis zu den Formen vorgeschritten werden, die nicht nur theoretisch, sondern auch unter Berücksichtigung der Durchführbarkeit in konstruktiver und ästhetischer Beziehung als die günstigsten sich kennzeichnen.

In den begleitenden Abbildungen 7—13 mögen mit den Ziffern immer die Abstände von der Mitte der Vorderkante des Podiums als des Klangortes (0) bezeichnet und die Flächen nach folgendem Schema kenntlich gemacht werden:

ausreichende Klangstärke; | störende Reflexe von rechts;
schwache Klangstärke; | „ „ „ hinten;
störende Reflexe von links; | Reflexhäufungen.

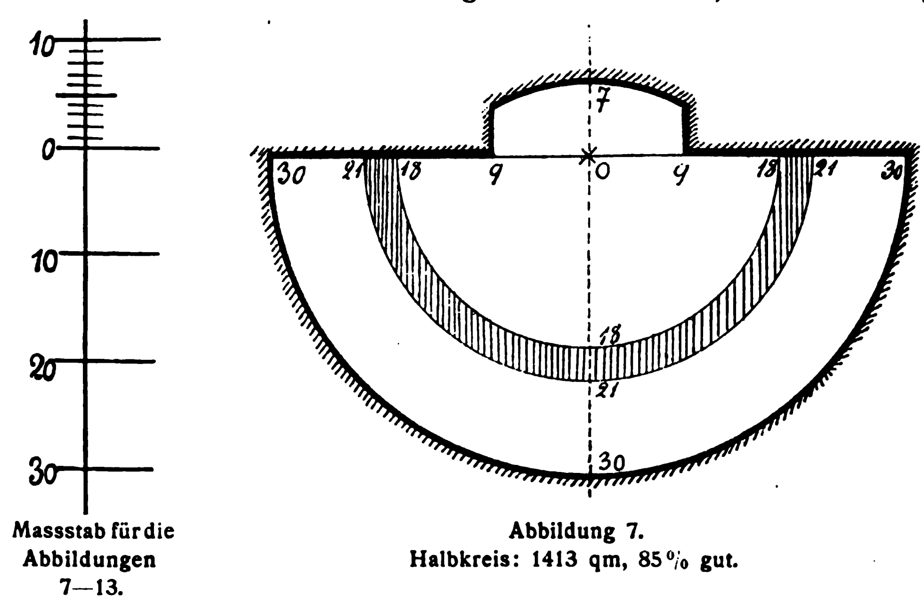
Zur Vereinfachung seien ferner die Reflexe von den Seitenwänden „Seitenreflexe“, diejenigen von der dem Klangorte gegenüberliegenden Wand „Gegenreflexe“, und diejenigen von der Schallrückwand „Mitreflexe“ benannt.

1. Halbkreis. (Abbildung 7.) Am deutlichsten sind die Verhältnisse an der Halbkreisform klarzulegen. Soll sie 1800 Saalplätze auf 1400 qm Grundfläche fassen, so bedarf sie eines Halbmessers von etwa 30 m, wobei der Rest von 600 Plätzen auf einer oder zwei Galerieen von 5 bezw. 3 m Breite längs der Ringwand unterzubringen ist.

Die Saalplätze in der inneren Zone bis auf 20 m Abstand von 0 empfangen genügende Klangstärke auf direktem Wege, sowie durch Mit- und Fussboden-Reflexe; dagegen ist die äussere Zone von 10 m Breite auf Verstärkungen durch Reflexe von der Ringwand angewiesen. Ihre Wegedifferenzen betragen beim Halbkreise für jeden Platz das doppelte seines Abstandes von der Wand; sie sind also bei rauhem Putz der letzteren bis auf $^{18}/_{2} = 9$ m zu brauchen und bewirken in der nächsten Zone von 9 bis $^{24}/_{2} = 12$ m Abstand von der Wand Wiederhall und Zusammenfliessen der Klänge. Mithin würden nur im inneren Halbkreise von 18 m Halbmesser

und im äussersten Ringe von 9 m Breite erträgliche akustische Verhältnisse herrschen. Da indessen die somit für Plätze nicht geeignete Zwischenzone von 3 m Breite zweckmässig als Umgang (präcinctio) zwischen den Sitzreihen auszunutzen ist, so erweist sich die Halbkreisform als eine sehr günstige.

Das griechische Theater bediente sich dieser Form und beseitigte ihre letzten akustischen Schwächen mit den zu grossen Höhen ansteigenden Sitzreihen. Dabei waren noch viel grössere Halbmesser, die Vermehrung



Massstab für die Abbildungen 7—13.

Abbildung 7.
Halbkreis: 1413 qm, 85 % gut.

der Zuschauerplätze auf 6000 bis 8000 und die Verzichtleistung auf feste Decken in diesen antiken Amphitheatern möglich. — Diese Deckenfrage ist nun für unsere nordischen Klimate nicht auf dem bequemen Wege der einfachen Weglassung der Decken oder der Ausspannung von Velarien zu lösen; sie bereitet vielmehr bei grösseren Halbmessern einige konstruktive Schwierigkeiten. Sie werden verringert durch Einschränkung der Spannweiten und führen somit zur Aufstellung von Säulen als Deckenstützen vor der Ringwand, wo sie ja zugleich zum Tragen der Galerieen verwendet werden können. Solche Säulenumgänge haben zumeist auch akustisch sehr wohltuende Wirkung, indem sie zur Ablenkung etwaiger störender Wandreflexe beitragen.

Im übrigen ist die akustisch so sehr vorteilhafte Halbkreisform auch aus anderen Gründen dem Architekten nicht sonderlich bequem und unserer, durch das Mittelalter gegangenen, Zeit so fremd geworden, dass die Versuche, sie im modernen Theater- und Konzerthausbau wieder zu beleben, bis jetzt fehlschlugen.

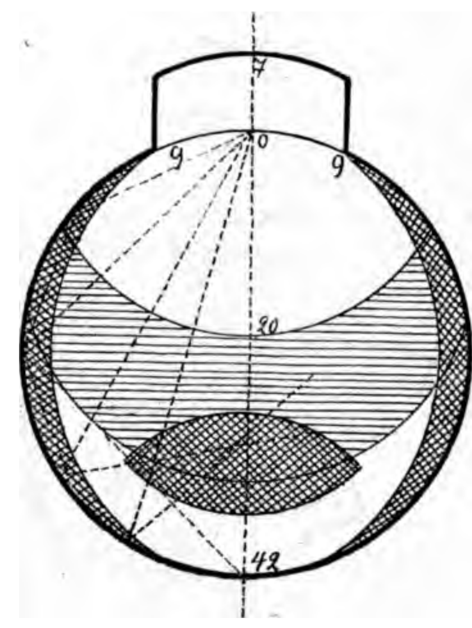


Abbildung 8.
Kreis: 1385 qm, 50% gut.

2. Kreis. (Abbildung 8.) Durchmesser 42 m. — Die direkten Klangwellen und Mitreflexe sind in der Saalachse nur von 0 bis 20 und die Gegenreflexe erst von 34 an ausreichend wirksam; die Seitenreflexe rollen im vorderen und mittleren Saalteile an der Ringwand her und fallen im hinteren Teile, etwa bei 30, nahe der Saalachse, nahezu zusammen. Mithin fehlen hinter 20 die nötigen Klangverstärkungen und bilden sich nahe der Ringwand, sowie namentlich hinter der Mitte des Saales, Schallhäufungen. Demnach erscheint die Kreisform als ungünstig und auch bei Verlegung des Klangortes in den Saal wenig brauchbar.

3. Ellipse. Grösster Durchmesser etwa 60, kleinster 30 m. Infolge ähnlicher Schallkonzentrationen wird die Ellipsenform ebenso ungünstig, wie der Kreis. Bei Verlegung des Klangortes in den einen Brennpunkt fallen sogar alle Wandreflexe auf den anderen Brennpunkt zusammen. — Nicht viel günstiger verhalten sich die Grundformen, die zwei auseinandergezogene und durch Parallelwände verbundene Halbkreise darstellen.

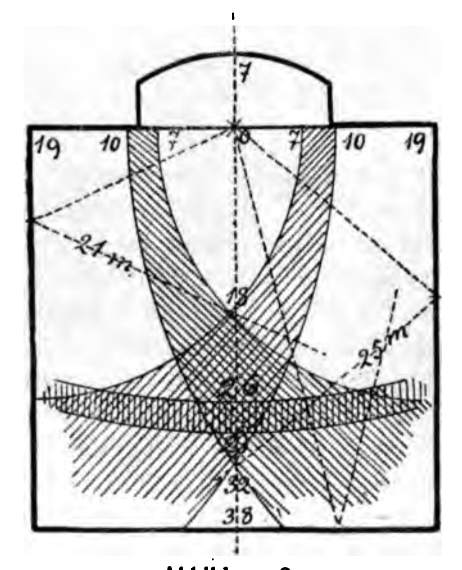


Abbildung 9.
Quadrat: 1444 qm, 50% gut.

4. Zehn-, Acht- und Sechseck. Durchmesser zwischen zwei gegenüberliegenden Seiten etwa 40 m. — Die regulären Polygone ähneln in ihren akustischen Verhältnissen ihrer gemeinsamen Urform des Kreises und sind nicht viel brauchbarer, als dieser.

5. Quadrat. (Abbildung 9.) Seitenlänge 38 m. — In den grossen Flächen zwischen 7 und 10 neben, und zwischen 18 und 32 vor 0 entstehen störende Seitenreflexe. Gegenreflexe verstärken die Übelstände im letzten Drittel des Saales zwischen 26 und 29 vor 0. Hinter der Mitte des Saales bilden sich also Flächen, deren Plätze von drei störenden Wandreflexen, und zwar ziemlich zu gleicher Zeit getroffen werden. Demnach stellt sich auch das Quadrat als recht unbrauchbar heraus.

6. Langes Rechteck. (Abbildung 10.) Breite 28 m, Länge 50 m. — Der direkte Schall erhält ausreichende Verstärkungen durch die Mitreflexe bis 20, und durch die Seitenreflexe bis etwa 40 vor 0. Die Gegenreflexe werden bei der grossen Saallänge wenig wirksam; der somit im letzten Fünftel geschwächt erscheinende Klang kann aber durch Deckenreflexe, sowie durch Summierung von Reflexen höherer Ordnungen unter Umständen sich über Erwarten ergänzen. Andererseits sind die Flächen, in denen Seitenreflexe erster Ordnung von 18 bis 24 m Wegedifferenz störend wirken, noch immer recht gross. Im ganzen gehört aber das lange Rechteck zu den günstigeren Saalformen, von denen es ja zweifellos auch die natürlichste ist. Die Berliner „Philharmonie“, die in einem Rechteck von 23,5 m Breite und 33 m Länge etwa 1000 Saalplätze fasst, hat verhältnismässig wenige akustische Schwächen. Noch viel vernehmlicher wurde aber, wie bekannt, das Wort im Berliner „Tivoli“ geführt, dessen Saal mit seinen geringen Breiten und Höhen von 10 bezw. 6,5 m und seiner gewaltigen Länge von 65 m einem grossen Korridor vergleichbar ist. Derartige Raumformen sind akustisch zwar recht günstig, ihrer Unschönheit und sonstiger Übelstände wegen aber für eigentliche Musiksäle kaum in Betracht zu ziehen.

Abbildung 10.
Rechteck: 1400 qm, 65% gut.

Rechteckige Formen haben ferner u. a. der „Musikvereinssaal“ in Wien (vor dem Podium: 40 × 19 m, 2000 Zuhörer), die „Liederhalle“ in Stuttgart (45 × 22,5 m, 2500 Zuhörer), der „Gürzenich“ in Köln (etwa ebenso), die „Stadthalle“ in Mainz (53 × 27 m, 3000 Zuhörer), das „Gewandhaus“ in Leipzig (34 × 21 m, 1600 Zuhörer) u. s. w. — Die Eckabrundungen, die man u. a. in Leipzig, Mainz und in der Berliner „Philharmonie“ für nötig hielt, sind akustisch bedeutungslos, dagegen die dicken und eng-

gestellten Säulen, die im Münchener „Odeon“ (vor dem Halbrund des Podiums 26 × 22,5 m, 1200 Zuhörer) die Wände des Saales im Abstande von 2,5 m begleiten, sehr nützlich.

7. Trapez. (Bayreuther- und Prinz-Regenten-Theater, Abbildungen 11 und 12.) Die Flächen, auf denen Störungen durch primäre Seitenreflexe von 18 bis 24 m zu erwarten sind, schwinden im Rechteck umsomehr zusammen, je mehr die Breite desselben eingeschränkt wird. Bei weniger als 18 m Breite fallen sie schon beinahe ganz fort. Dabei würde das Rechteck aber auf mehr als 80 m verlängert werden müssen,

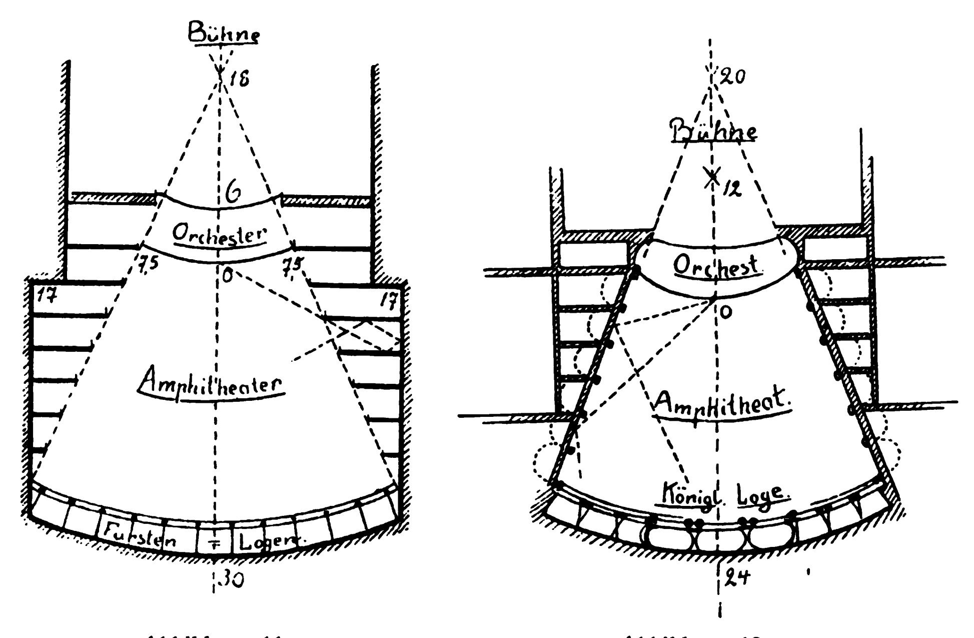


Abbildung 11.
Bayreuther Theater. 1400 Plätze.

Abbildung 12.
Prinz-Regenten-Theater in München. 1100 Plätze.

um 1800 Plätze zu fassen, und mehr als das letzte Saaldrittel würde also bezüglich der Verstärkungen der in ihm ungenügenden direkten Klangwellen lediglich auf die unkontrollierbaren Summierungen von schwachen Einzelreflexen angewiesen sein. Aus der Abbildung 10 ist auch zu erkennen, dass die grösseren Breiten nur im vorderen Teile des rechteckigen Saales die schädlichen Seitenreflexe hervorrufen, da deren Wegedifferenzen um so geringer werden, je weiter die Plätze vom Klangorte entfernt sind.

Diese Erkenntnis wird vielleicht nicht minder, als die Hinneigung zu den „mystischen Abgründen“, die Miturheberin der eigentümlichen Bayreuther Anlage gewesen sein, in deren Zuhörerraum die Seitenreflexe zwischen Coulissen gleichsam eingefangen und in um so tiefere, dunkele

Verliesse eingesperrt werden, je gefährlichere Störenfriede sie sind. Damit wurden die Sitzplätze auf eine Fläche reduziert, die einem Trapeze nahe kommt, und bei 30 m grösster Tiefe (vom Orchesterspalt bis zur gebogenen Rückwand) vorn 15 m und hinten die Breite des eigentlichen Saalrechtecks von 34 m hat. Diese Form kann auch als Ausschnitt eines Ringes bezeichnet werden, dessen Centrum etwa die Bühnenmitte bildet, und der von zwei Kreisbogen von 18 m und 48 m Halbmessern begrenzt wird. Insofern war die Anlage für Bayreuth noch besonders charakteristisch und beziehungsreich, und bekanntlich wurde der dortige Erfolg auch in Bezug auf die Gestaltung des Hauses zu einem ausserordentlichen.

Um so verwunderlicher erscheint es, dass ein Vierteljahrhundert vergehen musste, bevor man auf der nun gegebenen Grundlage einen neuen und konsequent erscheinenden Schritt wagte. Das geschah in dem Sühnehause für die Spiessbürgerei, mit der man dereinst nicht nur den Meister Richard Wagner und seinen königlichen Schutzherrn, sondern zugleich auch den grössten deutschen Theater-Architekten, Gottfried Semper, aus der ersten deutschen Kunststadt vertrieben hatte, nämlich in dem im Jahre 1901 eröffneten Prinz-Regenten-Theater zu München.

Der bezeichnete Schritt ging dahin, die Bayreuther Form auf ihren eigentlichen Kern, das Trapez selbst, einzuschränken, und beruhte wohl zunächst auf der Erwägung, dass die eigenartigen Reflexverliesse zu Plätzen nicht ausnutzbar, daher unwirtschaftlich seien; er war aber auch in akustischer Beziehung folgerichtig, weil man damit die vor der Saalmitte störenden Seitenreflexe, anstatt sie einzusperren, überhaupt beseitigte. Insofern erscheint die Trapezform ja allerdings wie eine Art Kolumbusei; leider erweist sie sich nur bei näherer Prüfung bald als nicht ungefährlich. Sie beseitigt nämlich nicht nur jene bösen, sondern zugleich auch die günstigen Seitenreflexe, die hinter der Saalmitte dann so unentbehrlich sind, wenn der Saal grössere Tiefen hat, und dabei die Gegenreflexe unwirksam werden. — Diese Mängel werden überdies begleitet von einem anscheinend unbesiegbaren Nachteile der Trapezform an sich, d. i. ihre Unschönheit, die in München namentlich an der Deckenform so auffällig wird, und auch an den Seitenwänden mit den Verlegenheits-Dreifüssen, durch welche man die anfänglich in die Wandnischen gestellten Figuren neuerlich ersetzte, nicht gemildert wurde.*)

So kann auch die Grundform des Trapezes nur als ein zwar erklärlicher, aber doch bedenklicher Ausläufer eines an sich nicht unrichtigen

*) Diese 12 halbrunden Wandnischen über den Thüren sind zwar an sich akustisch richtig gedacht, liegen aber zu hoch, um noch zur Wirkung zu kommen.

akustischen Gedankens angesehen und für den grossen Konzertsaal, der überhaupt nicht mit dem Theater verwechselt werden darf, nicht ohne weiteres acceptiert werden.

8. Hufeisen. In ähnlicher Weise, wie Trapez und Kreis, sind vom Standpunkt der Akustik die Hufeisen- und verwandten Formen zu beurteilen, da sie mehr oder weniger Kombinationen jener beiden Formen bilden und deren Übelstände verbinden.

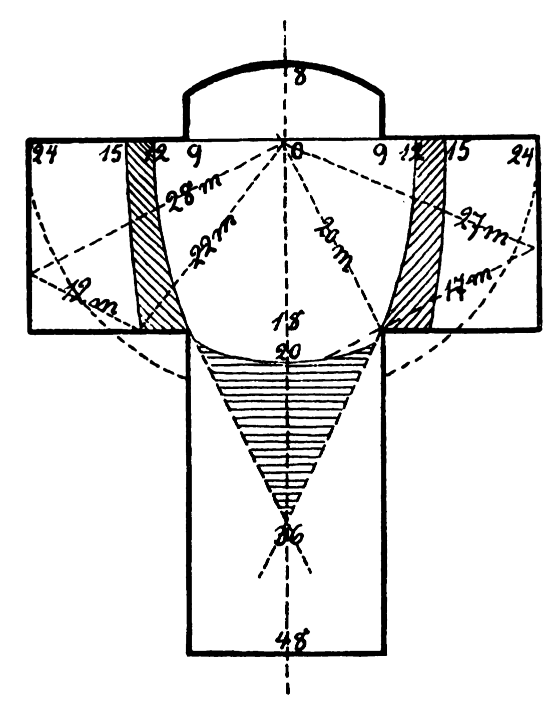


Abbildung 13.
Kreuz: 1404 qm, 90% gut.

9. Kreuz. (Abbildung 13.) Breiten 48 bezw. 18 m, Länge 48 m. — Von allen bisher behandelten Formen erwiesen sich diejenigen des Halbkreises und des schmalen Rechteckes als die relativ günstigsten. Es liegt daher der Gedanke nahe, sie zu kombinieren, und in der That dürfte auf diesem Wege auch am ehesten der „Typ" des akustischen Musiksaales zu finden sein, zumal der Weg bei sinngemässer Verfolgung nicht etwa zu ausgeklügelten, unschönen und konstruktiv schwer zu bewältigenden Raumformen führt, vielmehr in ein wohlbekanntes, herrlich schönes und seit vielen Jahrhunderten bebautes Feld der Architektur und der Kunstgeschichte, d. i. die Form des lateinischen Kreuzes. So erlangt für den Architekten des „Musiksaales der Zukunft" das „In hoc signo vinces!" vielleicht wieder die grösste Bedeutung, und dem Verfasser dieser akustischen Erörterungen war es daher besonders interessant, dass auch ihres indirekten Urhebers, Herrn Paul Marsops nicht akustische Betrachtungen schliesslich — in die Kirche führten.

Unsere Abbildung 13 zeigt die Umrisse dieses Schlusssteines unserer Folgerungen. Sie lässt erkennen, dass in der dargestellten Saalform

a) die akustisch weniger günstigen Flächen überhaupt nur einen verhältnismässig kleinen Raum einnehmen,

b) die Flächen vor den Querschiffen, welche noch störende Seitenreflexe von 18 bis 24 m Wegedifferenz empfangen, vortrefflich zu Gängen zwischen den Plätzen sich eignen,
c) die in dem Dreieck im Langschiff fehlenden Seitenreflexe durch günstige Deckenreflexe ersetzt werden können, wenn die Sitzreihen hier amphitheatralisch erhöht werden, womit zugleich die Gegenreflexe zu erhöhter Wirksamkeit kommen,
d) Reflexhäufungen nirgend eintreten.

Diesen auf mathematischem Wege nachgewiesenen akustischen Vorzügen treten nun die ausserordentlichen Vorteile an die Seite, welche die Kreuzform in konstruktiver und ästhetischer, ja in ethischer Beziehung hat. Die systematische und wundervolle Lösung, welche die Deckenfrage im Kirchengewölbe gefunden hat, und die in keiner Teilform, ja kaum in irgend welchen Dimensionen des Raumes noch unüberwindliche Schwierigkeiten findet, weiss jeder Kenner der Statik und der Kunstgeschichte zu würdigen. Dazu kommt, dass wir alle, — und zwar nicht nur infolge unserer religiösen oder kunstgeschichtlichen Erziehung — in keinem anderen Raum, wie in dem der schönen Kirche, so sehr der Empfindung uns beugen, als ob er schon durch sich selbst — das Gemeine bändigen müsse!

3. Einzelteile.

In den den Beilagen beigegebenen Entwurfsskizzen (Abbildungen 14—16) ist versucht worden, aus dem Schema der Abbildung 13 einen Musiksaal für 2500 Zuhörer zu gestalten, und zugleich diesen Saal in ein grösseres Konzerthaus einzufügen, das ausserdem einem Quartettsaal für 500 bis 600 Zuhörer (bezw. einem Vortragssaal für 1000 bis 1200 Zuhörer), sowie den nötigen Eingangshallen, Kleiderablagen, Wandelgängen u. s. w. Raum gewährt. Es ist damit nicht beabsichtigt, eine Musteranlage vorzuführen, sondern nur, den Beweis zu erbringen, dass die in unseren akustischen Betrachtungen entwickelten Theorieen ihre Übertragung in die Praxis durchaus zulassen. Um die architektonische Weiterbildung in Form und Konstruktion kann es sich hier nicht handeln; sie würde auch keinem berufenen Architekten sonderliche Schwierigkeiten bereiten.

Für den grossen Saal, der eine kirchenähnliche, aus Langschiff und Querschiff von je 15 m Breite bestehende Halle bildet, ist das Schema der Abbildung 13 nur dahin abgeändert, dass der Vierung an ihren Ecken vier Quadrate angehängt wurden, um sowohl die Erweiterung des Musikpodiums für allergrösste Oratorien-Aufführungen durch 400 bis 450 Sänger und 120 bis 150 Instrumentalisten zu ermöglichen, als ihm gegenüber zwei gut gelegene Hauptausgänge zu den Vorräumen anordnen zu können.

In diese Ausgänge münden nämlich die Hauptgänge zwischen den Sitzreihen, welche die akustisch ungünstigen Flächen vor den Querschiffen (vergl. Abbildung 13) einnehmen. — Andererseits wurde das Langschiff zu einem Amphitheater von 32 m Tiefe gemacht, dessen von 4 bis 9 m über dem Saalfussboden parabolisch ansteigende Sitzreihen um so mehr gute Reflexe von den Seitenwänden und der nahen Decke empfangen, je mehr sie wegen ihrer weiteren Entfernung vom Klangorte der ausreichenden Stärke der direkten Klänge entbehren müssen. Die letzten Sitzreihen sind als Logen abgetrennt und mit einer oberen Galerie überbaut.

Unter diesem Amphitheater ist die Stirnwand des Saales um 24 m eingezogen, und damit ein grosser Raum für Garderoben gewonnen, die von breiten Wandelgängen und vom Hauptvestibule eingefasst sind, also besonders geeignete Lage haben. Die ungünstigen Gegenreflexe von der gebogenen Stirnwand sind wiederum durch Anordnung eines Querganges zwischen den Sitzreihen im Saale unschädlich gemacht. Den akustisch günstigen Querschiffen wurden Galerieen eingefügt, deren Plätze von 4 bis 5 m ansteigen. Auch den unteren Saalplätzen ist durch flachtrichterförmige Senkung des Fussbodens eine schwache Steigung gegeben.

Die Vierung wurde zu einem Achteck mit zeltförmig gewölbter Decke erweitert, da etwaige enger und frei stehende Vierungssäulen sowohl der Ausbreitung des direkten Klanges, als räumlich vor dem Podium und zwischen den Plätzen hinderlich sein würden. Die bis zur Höhe von 22 m aufsteigende und von einer Laterne gekrönte Zeltdecke ist aus leichtem und schlecht resonierendem Material (umkleidetem Eisengerippe mit isolierten Rabitz- oder Monier-Kappen) gedacht; sie findet in den 8 Dreiviertelsäulen von 2 m Durchmesser gute Stützpunkte und in den Lang- und Querschiff-Mauern geeignete Verstrebungen.

Was die Behandlung der Wand- und Deckenflächen des Saales betrifft, so würden sie im allgemeinen rauh zu putzen sein, um die bei der Raumbemessung noch als zulässig erachteten Reflexe von 12 bis 18 m Wegedifferenz zu zerstreuen. Bei der grossen Tiefe des Podiums kann auch die Muschel nicht glatt ausgeputzt werden, und im Amphitheater, wo die Wegedifferenzen bezüglich der Musikklänge vom Podium zwar unter 12 m herabsinken, würden glatte Wände und Decken noch immer die kleinen Geräusche im Publikum zu stark und störend reflektieren. Die Gewölbe der Vierung sind als Netzgewölbe mit stark vortretenden Rippen und gerauhten Kappen von busiger Form projektiert, um für äusserste Zerstreuung ihrer Reflexe von grösseren Wegedifferenzen zu sorgen.

Einen der wichtigsten, interessantesten und — leider auch wundesten Punkte im akustischen Musiksaal bildet die Anordnung des Musikpodiums. In allen unseren Formen-Beispielen haben wir als

Klangort einen Punkt angenommen, und zwar auf der Mitte der Vorderstufe des Podiums. Diese Annahme trifft in Wirklichkeit nur selten, nämlich nur beim Vortrage eines einzigen Solisten zu, während es sich im grossen Konzertsaal ja zumeist um die Aufführungen grosser Orchester- und Chorwerke durch zahlreiche Mitwirkende handelt, von denen die Instrumentalisten durchschnittlich 0,80 und jeder Sänger mindestens 0,40 qm Bodenfläche beanspruchen. Es wächst dabei also der Klangort zu einer grossen Fläche an, und dieser Umstand scheint unsere theoretischen Entwickelungen, namentlich von den Reflexen, zunächst über den Haufen zu werfen! Thatsächlich wird er auch in den meisten Sälen zu einem ausserordentlichen Hindernis der akustisch befriedigenden Gesamtwirkung derartiger grösster Vorführungen.

Je zahlreicher die mitwirkenden Kräfte sind, desto weitere Abstände bilden sich zwischen ihren Standorten, und desto verschiedenere Wegeslängen haben schon die von ihnen ausgehenden direkten Klangwellen selbst zu durchlaufen, ehe sie den Platz des Hörers erreichen. Bei übertriebener Ausdehnung des Podiums, erscheint daher das Nachklappen zusammengehöriger und das Zusammenfliessen sich folgender Klänge unvermeidlich, und in dieser Beziehung sind auch unleugbar unseren Konzertaufführungen überhaupt gewisse Grenzen gesteckt. Massenaufführungen durch mehr als 450 bis 600 Sänger mit 150 bis 200 Instrumentalisten werden zu einem akustischen Unding, und wenn man meint, damit noch besonders gesteigerte Wirkungsschönheit zu erzielen, so giebt man sich wohl einer mehr oder weniger frommen Täuschung hin. Die Riesenaufführungen von Oratorien durch Tausende von Sängern, wie sie in England bisweilen veranstaltet werden, dürften schwerlich wegen ihrer akustischen Wirkung, und nur insofern erfreulich sein, als sie von einem dort weit verbreiteten Musikinteresse Zeugnis ablegen.

Haben wir ein Übermass in der letztbezeichneten Richtung einstweilen noch nicht zu verzeichnen, so erwachsen unseren Saalarchitekten vermehrte Schwierigkeiten aus dem herrschenden Gebrauche, die grössten Musiksäle nicht nur zu Massenaufführungen, sondern ebenso auch zu intimsten Solistenkonzerten heranzuziehen, obwohl diese beiden Benutzungsarten in akustischer Beziehung so grundverschiedene Anforderungen stellen. Diesen vielseitigen Ansprüchen ist nur damit zu begegnen, dass man

1. das Podium zerlegbar, bezw. erweiterungsfähig macht und

2. Einrichtungen vorsieht, durch die bei Massenaufführungen die Einzelklänge sämtlicher Stimmen gesammelt und gleichsam zu einem Klangwellenbündel vereinigt werden, um geschlossen und möglichst gleichzeitig in den Zuhörerraum auszustrahlen.

Der erste Zweck ist mit technischen Vorkehrungen unschwer zu erreichen; der zweite wird mit nischen- und muschelartiger Ausgestaltung des Schallhintergrundes nur wenig gefördert. Ein Radikalmittel nach dieser Richtung wäre die Versenkung des gesamten klanggebenden Körpers, wenigstens des Orchesters und Chores, in einen Raum, der, wie die Orchesterräume in Bayreuth und im Prinz-Regenten-Theater, mit Schalldeckeln überdeckt ist und nur mit einem Spalt nach oben sich öffnet, mithin eine Art Kasteninstrument von mehr oder minder eigentümlicher Resonanz bildet. Auch die von Herrn Marsop vorgeschlagene Verhüllung des Klangkörpers durch eine Wand oder Schranke würde eine gewisse Sammlung der Einzelklänge aller Stimmen ermöglichen; ja dem Mittel könnte noch der weitere Nutzen zugesprochen werden, dass damit die Differenzen zwischen den Wegeslängen der direkten Klangwellen und der Deckenreflexe gemindert würden.

Der eigentliche geistige Vater der Einrichtungen dieser Art ist nun weder Herr Marsop, noch, wie zumeist irrtümlich angenommen wird, Richard Wagner, sondern ein Architekt, und zwar kein geringerer als Karl Friedrich Schinkel. Die „Erläuterungen“ seines Entwurfes zum Theater am Gendarmenmarkt zu Berlin, der vom Jahre 1817 stammt und im Schinkel-Museum zu Charlottenburg aufbewahrt wird, enthalten folgende Worte: „Die Senkung des Orchesters ist für die Wirkung der Musik von grösstem Nutzen; die einzelnen Instrumente schmelzen durch den eingeschlossenen Raum, in dem sie sich zusammenfinden, mehr zusammen und kommen als eine vollständige Harmonie (?) heraus (wie die Erfahrung in den grossen Kirchen Italiens lehrt, in welchen bei Kirchenmusiken das Orchester fast in ein Kastengerüst eingebaut ist, das nur von einer Seite eine Öffnung hat, um die Stimmen der Instrumente konzentriert herauszulassen, die ohne diese Einrichtung sich in dem weiten Raume kraftlos (? ?) und ohne Zusammenhang verlieren würden). Vorzüglich wird der Gesang auf der Scene mehr dominieren, der jetzt sehr häufig durch das Übertönen des näherliegenden Orchesters ganz verdeckt wird. Auch würden die vor der Scene arbeitenden Musiker nicht so stören, sondern ein sehr vorteilhaft trennender Raum wird zwischen Publikum und Theater dadurch gebildet.“

Das sind ja Satz für Satz dieselben Gedanken und Ideen, die Richard Wagner später zu den seinen machte, die weiter in dem im Jahre 1867 geschaffenen und jetzt im neuen Nationalmuseum in München aufgestellten Modell zu Gottfried Sempers herrlichem „Festbau“-Projekte für München zum erstenmal körperliche Gestalt gewannen und endlich 1876 in Bayreuth zur Ausführung und Prüfung gelangten, um sich dann die Welt zu erobern.

Und doch halten sie einer nüchternen akustischen Beur-

teilung nicht in allen Teilen stand! — Mit allen derartigen Einrichtungen zum Verstecken des Klangkörpers in die Tiefe oder hinter eine Wand wird der Weg der Klangwellen vom Klangorte zum Hörer verlängert. Solche Verlängerung zieht aber nicht nur die absolute Schwächung der direkten und reflektierten Klänge im quadratischen Verhältnisse der Entfernung, d. h. in rasch wachsendem Masse nach sich, sondern bedeutet zugleich eine relative Stärkung der die Obertöne in Stärke und Zahl, d. h. den Klangcharakter beeinflussenden Resonanzen des Saales. Vom akustischen Standpunkte sind derartige Mittel also eigentlich als eine unnatürliche Kraftverschiebung, ja als Kraftvergeudung anzusehen, und in der That äussert sich denn auch der Effekt dahin, dass nicht nur manche p-Klänge, namentlich die kurzen, überhaupt verloren gehen, sondern dass auch die Instrumente an ihren charakteristischen, und zwar namentlich an den hellen, glänzenden Farben Einbusse erleiden. Ihre Einzelklänge werden im versenkten und zum Teil hinter eine Wand gestellten Orchester zwar zusammengehalten, aber zugleich gedämpft, und der Gesamtklang nimmt infolge des Überwiegens der Resonanzen einen fremden Charakter an, wie wenn er durch ein eingeschobenes, die Einzelfarben zu einem allgemeinen Grau in Grau abstumpfundes Instrument gezogen wäre.

Dieses Eindrucks kann man sich schon in Bayreuth nicht ganz erwehren, ja, er wurde ursprünglich dort für den „Ring" wohl sogar beabsichtigt; im Prinz-Regenten-Theater wird er aber, wenn nicht das Orchester nur begleitend auftritt, entschieden lästig. Wie so freudestrahlend und erfrischend, so von sommerlicher Festtagslust durchglüht erklingt doch z. B. das Meistersinger-Vorspiel aus dem offenen Halbrund des Münchener „Odeons", und wie so ganz anders, so gedrückt und matt dem gegenüber aus dem Spalt des mystischen Abgrundes jenseits der Isar, selbst wenn in diesem fast zweimal soviel Künstler im Schweisse ihres Angesichts wirken!

Auf die Notwendigkeit der Orchester-Versenkung im Theater aus optischen Gründen kann hier nicht eingegangen werden; diese Notwendigkeit fällt im Konzertsaal jedenfalls fort, und die Unsichtbarmachung des Klangkörpers könnte auch auf einfacheren Wegen, z. B. mit der Verdunkelung des Saales, erreicht werden. Beiläufig sei hier daran erinnert, dass auch Richard Wagner seine Forderung der Versenkung des „technischen Apparates der Tonhervorbringung" zum Zwecke seiner Verhüllung nicht auf den Konzertsaal ausdehnte. Er giebt vielmehr zu, dass in diesem „die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit jenes Apparates durch die Gewalt der Umstimmung des ganzen Sensitoriums bei hinreissenden Aufführungen idealer Musikwerke, wie durch Neutralisation des Sehens, unmerklich gemacht" werde.

Nach allem wird man das Verstecken des Klangkörpers im Musiksaal niemals, wie Herr Marsop es that, zu einem kategorischen Imperativ machen dürfen, sondern höchstens zu einem Wunsche für ganz besondere Ausnahmefälle, wie etwa für die Aufführung eines Requiems oder ähnlicher Chorwerke, mit grössten Mitteln bei feierlichen und ernsten Anlässen. Andere Musikstücke, namentlich solche heiterer Art, und Solistenvorträge würden bei feststehenden Einrichtungen dieser Art aller Voraussicht nach schwer geschädigt werden, und schliesslich erscheint es doch auch als ein starkes Stück der Zumutung, auf der einen Seite an die Künstler, stets eine tote Wand anstreichen, anblasen, anschreien zu sollen, und auf der anderen Seite an das Publikum, diese selbe Wand einen ganzen Abend hindurch anstarren zu müssen. Wo bliebe da das Fluidum zwischen Geber und Nehmer, die Wechselwirkung zwischen der künstlerischen Persönlichkeit und den Herzen der Hörer, die so oft — honni soit, qui mal y pense — erst den göttlichen Funken der Stimmung auf der einen und der Begeisterung auf der anderen Seite zeugt und zündet?

Übrigens würde, wenn wirklich Komponisten und Dirigenten die Versenkung oder Verhüllung des „Apparates der Tonhervorbringung" auch im Konzertsaal für erforderlich halten sollten, dem Saalarchitekten in der Technik kein Hindernis sich entgegenstellen, auch dahingehenden Wünschen gerecht zu werden, und aus diesem Gesichtspunkte wurde die Aufgabe in unseren Entwurfsskizzen behandelt, deren Podium nicht nur seine Einschränkung bezw. Erweiterung, sondern auch die Versenkung und die Verhüllung des Klangkörpers für besondere Gelegenheiten gestattet. Es besteht aus einem mittleren Rechteck von 15 m Breite und 5 m Tiefe, dem sich vorn eine Vorstufe und hinten eine Muschelstufe anlegen. Diese drei Teile von zusammen etwa 200 qm Bodenfläche würden den gewöhnlichen Aufführungen (durch Orchester bis zu 200 oder Chöre bis zu 400 Personen, oder durch 80 bis 100 Instrumentalisten und 250 bis 300 Sänger) dienen, während für grösste Aufführungen zwei seitliche Erweiterungen heranzuziehen und dann 300 qm Bodenfläche verfügbar sind. Die Vorstufe erhebt sich von 0,70 bis 1 m, die Muschelstufe von 3 bis 3,60 m über dem Saalboden, die drei Stufen des Rechteckes verbinden beide (s. Abbild. 16), sind aber auch mittels hydraulischer Vorkehrung um 5 m in die Tiefe zu versenken, wobei im Podium ein Spalt von gleicher Grösse verbleibt, der mit Schranken oder Gittern zu umstellen ist. Für den unteren Raum, der in der Grundform dem oberen Podium in seiner grössten Ausdehnung gleicht, bilden dessen Vor- und Muschelstufe die Schalldeckel. Die Versenkungsvorrichtung würde in den Podien der modernen grossen Bühnen ein Vorbild finden, die ja auch in einzelne, mittels hydraulischer Maschinen in jede Stellung zu bringende

Teile zerlegbar sind. Es ist lediglich als eine der ziemlich argen Rückständigkeiten in der Baukunst des Musiksaales anzusehen, wenn man seinem wichtigsten Teile, dem Musikpodium, nur so stiefmütterliche Aufmerksamkeit bisher schenkte, so dass bei Oratorien-Aufführungen in der Regel erst der Zimmermeister gerufen werden muss, der dann sein Podium aufbaut, so schlecht und recht, wie er's versteht, und wie's der Saalraum gerade zulässt.

Erwähnt sei noch, dass in unserem Entwurf der obere Teil der Muschelwand mit einer architektonisch sehr wirksam verwendbaren Arkadenreihe zur Orgelgalerie sich öffnet, aus welcher der Organist den auf oder unter der Vorstufe stehenden Dirigenten im Spiegel sehen kann. Die Galerie ist geräumig genug, um auch z. B. die Sänger des cantus firmus (Knabenstimmen) in der Mathäuspassion, die Chöre der „Neunten" und der Lisztschen Symphonieen, die Posaunen des jüngsten Gerichtes im Berliozschen Requiem, die Stimmen aus der Höhe in der Abendmahlscene des Parsifal u. s. w., und zwar, wenn erwünscht, unter Verhüllung aufnehmen zu können.*)

Zur Erläuterung der in dem Entwurfe projektierten Vor- und Nebenräume werden wenige Worte genügen. An Konzerthäuser werden, gleichwie an Theaterbauten, im allgemeinen berechtigte, häufig freilich auch sehr übertriebene polizeiliche Anforderungen in Rücksicht auf die Sicherheit des Publikums gestellt; ersteren wurde im Entwurfe entsprochen. Der untere Saal hat breiteste, und zwar nach den Ausgängen sich erweiternde Gänge zwischen den Sitzreihen, sowie für das Publikum vier, für die Mitwirkenden zwei Ausgänge zu den beiderseitigen Vorräumen; ausserdem dienen Notausgänge in den Querschiffen zur raschesten Entleerung des Saales. Vom Amphitheater führen nach beiden Seiten je acht Thüren zu den Wandelgängen und Treppen; jede Galerie hat ihre eigene Treppe. Dem in Konzerthäusern gewohnten leidigen Mangel an Raum in und vor Garderoben wurde durch die Abmessung der Vorräume gründlichst abgeholfen, und auch den sehr berechtigten Ansprüchen der Künstler- und Chorkräfte an geräumige Vor-, Kleider-, Wasch- und Solistenzimmer ist mehr, als üblich, Rechnung getragen. Das Haus hat neun Treppen und zwölf Ausgänge.

Was den Quartettsaal betrifft, der 8 m über den Vorhallen liegt und mit seinem Podium die Höhe der Logen im Rücken des Amphitheaters des grossen Saales erreicht, so hat auch er eine Art Kreuzform. Der Schwerpunkt der Mittel, seine gute Akustik zu verbürgen, ist aber in

*) Um hier mehr Raum zu gewinnen, könnte die Orgel auch rechtsseitig gegenüber der Treppe Aufstellung finden.

die Bemessung und Konstruktion des Raumes gelegt. Die Abstände seiner Wände vom Podium überschreiten nicht 20 m, so dass die direkten Klänge der Verstärkung durch Seiten- und Gegenreflexe im allgemeinen nicht benötigen. Die Mitreflexe aus der flachen Muschel können nur günstig wirken; sie ist also glatt auszuputzen; dagegen sind alle anderen Wände rauh zu behandeln, und um ihre ungünstigen Reflexe vollends unschädlich zu machen, wurden noch Säulen als Galerieträger vor ihnen aufgestellt; die abgeschrägten Ecken würden mit Gobelins zu beziehen sein. Die gerade Saaldecke liegt 10 m über dem Fussboden; ihre Reflexe und Resonanzen können bei der Erhöhung des Podiums um nahezu 1 m und beim Abstande der vordersten Platzreihe von 5 m nirgend mehr als $(10-2)+(10-1)-5=12$ m Wegedifferenz liefern. Es würde also nicht nötig sein, die Deckenfläche rauh zu behandeln, und selbst ihre Konstruktion als flache Holzdecke erscheint hier unbedenklich, weil die Resonanz des Materials keine wesentlich andere Klangfarbe erzeugen kann, als die im Saal zur Verwendung kommenden Instrumente besitzen. Die Seitenwände sind als hölzerne Rollwände gedacht, die ausser der günstig resonierenden auch reflexzerstreuende Eigenschaft haben und die Erweiterung des Raumes zu einem Vortragssaal zulassen. Dieser kann mit seinen Galerieen 1000 bis 1200 Zuhörer fassen, ausserdem aber bei Aufführungen im grossen Saal als geräumiges Foyer dienen. Auch würden diese Räume mit allen Anhängen, den Wandelgängen und den beiden Vordertreppen zu festlichen Veranstaltungen vorzüglich sich eignen; Wirtschaftsräume finden im Zwischenstock über den Haupteingängen des Hauses und den seitlichen Garderoberäumen Platz.

Der Bau nimmt eine Fläche von 4500 qm und eine Raumgrösse von etwa 75000 cbm ein; seine Kosten würden mit 20 Mk. für den Kubikmeter, also zu etwa $1^1/_2$ Mill. Mk. zu veranschlagen sein.

Dass bei entsprechenden Mauerstärken und Konstruktionen die Zeltdecke der Vierung auch zu einer inneren und die Laterne zu einer äusseren Kuppel, oder letztere auch zu einem Vierungsturme sich auswachsen könnten, ist ersichtlich. Ausschlaggebend würden in dieser Beziehung nur die Stil- und die Kostenfrage sein. Vielleicht eigneten sich für die architektonische Ausbildung des Baues am ehesten die romanischen Formen, denen man sich — nach Überwindung des jetzt herrschenden Tohuwabohu in der Architektur — überhaupt wieder mehr zuwenden dürfte, weil sie doch schliesslich die klarste und vernünftigste deutsche Sprache sprechen und keineswegs schon ausgeschöpft sind. Indessen sei in dieser Beziehung keiner Geschmacksrichtung vorgegriffen, vielmehr jeglicher Individualität der baukünstlerischen Phantasie ihr Recht gewährt, auch an der gegebenen Aufgabe — sich auszuleben!



HANS RICHTER

geb. 4. April 1843

Von Gustav Schoenaich-Wien

Am 4. April d. J. tritt Hans Richter in sein sechzigstes Lebensjahr. Nach Hans von Bülow ist der Dirigent Hans Richter der zweite direkte Schüler Richard Wagners. In langjährigem Verkehr hat Richter diesen Einfluss als starke Persönlichkeit in sich verarbeitet und auch ihm gegenüber seine eigenartige Musikphysiognomie bewahrt.

Hans Richter war als Vollblutmusiker geboren, und sein Lebens- und Bildungsgang, sein Werden und Wachsen, das Aufsteigen in seiner äusseren Stellung, sowie das Sichgeltendmachen als souveräner Dirigent sind typisch für die Carriere eines ausführenden Musikers ersten Ranges der jüngst vergangenen Zeit. Hans Richter ist am 4. April 1843 zu Raab in Ungarn geboren. Er stammt aus einer deutschen Musikerfamilie. Sein Vater, Anton Richter, bekleidete die Stellung eines Domkapellmeisters in Raab. Eine schöne Altstimme und seine in frühester Jugend hervortretenden starken musikalischen Anlagen ebneten dem jungen Richter den Weg in das Löwenburgsche Konvikt, eine Anstalt, in der stimmbegabte Knaben zur Mitwirkung in der k. u. k. Hofkapelle herangebildet werden — denn das weibliche Element ist aus diesem Institut auch heute noch verbannt — und gleichzeitig die ersten vier Klassen des Gymnasiums absolvieren. Er traf dort mit einigen Knaben zusammen, denen später sehr ansehnliche Stellungen in der musikalischen Welt vorbehalten waren. Mit Josef Sucher, der bis zum Abblühen ihrer Stimmen die Sopranpartieen sang, verbindet ihn heute noch eine enge Freundschaft. Ein weiterer Konviktskollege Richters war der Oratoriensänger Josef Staudigl, der Sohn des grossen Bassisten Staudigl. Im Jahre 1859 trat Richter als Schüler in das Wiener Konservatorium ein. Er hatte das Horn gewählt und brachte es auf diesem Instrument unter Richard Levys Anleitung zu anerkannt virtuoser Fertigkeit. Aber den geborenen Orchestermenschen liess sein Talent erkennen, sich aller Instrumente zu bemächtigen. Hans Richter konnte man ohne jede Gefahr für die Aufführung so ziemlich an jedes Pult setzen. Orgel, Klavier, Streicher, Bläser, Schlaginstrumente — sie machten und machen ihm heute noch keine Schwierigkeiten. Freilich ein ungeheuerer Vorteil für einen Orchesterdirigenten, wenn er jedem Mitwirkenden auch technisch genau sagen kann, wo es allenfalls fehlt. In seinen Mitteln nicht allzu üppig gestellt, nahm der junge Mann bald Stellungen in allerlei Theaterorchestern an und blies munter das Horn unter dem Taktstab Offenbachs im damaligen Treumanntheater am Franz-Josefs-Quai und im Theater in der Josefsstadt. Ein Konkurs, den das Wiener Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthor wegen der Besetzung einer Hornistenstelle ausschrieb, veranlasste Richter, sich zu bewerben. Er siegte und benutzte die Zeit seiner Mitgliedschaft im Hofopernorchester zu ernsten Studien im Contrapunkt bei dem berühmten Lehrer Simon Sechter.

Richard Wagner bedurfte damals eines kundigen Musikers, dem er die Ausführung der Reinschrift der zum Abschluss heranreifenden Partitur der „Meister-



singer" zu übertragen gedachte. Auf eine Anfrage nach Wien empfahlen Freund Standthartner und Hofkapellmeister Esser den jungen Richter. Im April 1866 schied Richter aus seiner Stellung im Hoforchester und begab sich, mit den schon angeführten Empfehlungen versehen, zu Richard Wagner nach Triebschen bei Luzern. Seine Stellung im Hause des Meisters, die in der ersten Zeit eine ziemlich vereinsamte war, hob sich bald, als der Meister und alle Hausgenossen zu dem blonden, bescheidenen Jüngling, der in unaufdringlicher Weise sich vielfach nützlich zu machen verstand, Vertrauen fassten und er mehr und mehr als willkommener Mitarbeiter in den engeren Familienkreis hineingezogen wurde. Er begleitete nun Wagner auf dessen täglichen längeren Nachmittagsspaziergängen und erhielt den Einblick in die umfassende Ideenwelt des Meisters. Seine Aufgabe, die Kopie der Partitur, löste Richter natürlich glänzend. Die Wiener Theater- und Musikausstellung im Jahre 1892 gab Gelegenheit, die peinliche Sauberkeit dieser komplizierten Arbeit zu bewundern. Zwischen Wagner und Richter stellte sich sehr bald ein festes Verhältnis heraus, das bis zum Tode des Meisters keine irgendwie nennenswerte Anfechtung erfahren hat. Das Herz Wagners urteilte über Richters Wesen gerade so sympathisch, wie sein Verstand über den Umfang und die Intensität seines Könnens. Er sagte sich: Richter ist menschlich verlässlich und treu, kein Achselträger, kein Streber. Seine Fähigkeiten als ausübender Musiker sind geradezu enorm, es ist ihm gegeben, meine Vortragsintentionen einem grossen Orchesterkörper in einer Sprache zu übermitteln, die diesem geläufig und sympathisch ist, er besitzt unbedingte Herrschaft über einen solchen Körper, und er ist in meinen Partituren zu Hause, wie ich selbst kaum mehr. Er ist also mein Mann. Ich liebe ihn und nehme ihn so wie er ist — mit Haut und Haar. Ich brauche keinen Feldherrn — der bin ich selbst — ich brauche ausgezeichnete Korpskommandanten, und ein solcher ist er. Das war das Urteil, das sich beim Meister über Richter herangebildet hatte und demzufolge er mit schönem Takt immer darauf verzichtete, bei seinem geliebten und hochgeschätzten Helfer Saiten zum Erklingen zu bringen, die versagt haben würden. Wagner beschied sich damit, in Richter einen vortrefflichen Menschen und spezifischen Musiker ersten Ranges für sich gewonnen zu haben.

In der Neujahrsnacht des Jahres 1868 — er hatte es um einige Stunden hinausgeschoben — schrieb Wagner den Schluss-C-dur-Accord in die Meistersingerpartitur. Schon im Dezember des vergangenen Jahres 1867 war Richter mit den ausgeschriebenen Stimmen als Chordirigent und Solokorrepetitor nach München vorangegangen, um die Aufführung des Werkes vorzubereiten. Sie erfolgte bekanntlich im Juni 1868 und ist die erste grosse theatralische Veranstaltung Wagners, an der Richter einen hervorragenden Anteil hat. Es ist bekannt, mit welch ausserordentlichem Gelingen dieses seit jenem Zeitpunkt der Welt und insbesondere den Deutschen so tief ins Herz gewachsene Werk in München zur Erstaufführung gelangte. Wagner als geistiger Leiter des Ganzen, Hans von Bülow am Dirigentenpult, Betz als unübertrefflicher Hans Sachs, Fräulein Mallinger in der allerersten Blüte als derzeit noch unerreichte Eva — es würde weitaus zu viel Raum einnehmen, wollten wir alles des Vortrefflichen gedenken, das damals geboten wurde. Richter hatte sein redlich Teil dazu beigegetragen. Die musterhafte Einstudierung sämtlicher Solopartieen sowie der schwierigen Chöre, worunter der durch seine absolute Neuheit das Personal überraschende Raufchor am Schluss des zweiten Aktes, waren sein allseits anerkanntes, nicht hoch genug zu veranschlagendes Verdienst. Seit jener von ihm fertiggestellten Kopie und der Aufführung in Münchon sind die „Meistersinger" Richter in Fleisch und Blut übergegangen — wie kein anderes Werk. Aus dem Geist der Meistersinger heraus

hat sich sein ganzer Musikgeist um ungezählte Stufen gehoben. Damals fanden programmmässig sechs Aufführungen in München statt. Bei der letzten erkrankte der Sänger des Kothner. Richter zögerte keinen Augenblick, sich als Kothner anziehen zu lassen und die Partie für den erkrankten Sänger „ohne Fehler — glatt und gut" mit so viel Stimme, als er zu bieten hatte, zu singen. Für diese aussergewöhnliche Leistung erhielt er einen humoristischen Anerkennungsbrief des Meisters. Am 25. August desselben Jahres, dem Geburtstage des Königs, wurde Richter zum königlichen Musikdirektor an der Seite Bülows ernannt. Er sollte bald allein an dieser Stelle stehen — denn Bülow verliess im Frühjahr des Jahres 1869 seine Stellung am Münchener Hoftheater. Die Ungeduld des Königs forcierte nunmehr die Aufführung des ersten Teils der Nibelungentetralogie. „Das Rheingold" musste in München gegeben werden — gegen den berechtigten Wunsch Wagners, der die Aufführung des ganzen Werkes dem zu erbauenden Festspielhause vorbehalten wissen wollte. Nichtsdestoweniger gab Wagner nach, um dem König entgegenzukommen. Die Münchener Theatertechniker erwiesen sich jedoch den hochgespannten dekorativen Ansprüchen des Werkes so wenig gewachsen, dass die Vorbereitungen für eine den Intentionen des Meisters entsprechende Aufführung keinerlei Gewähr boten. In einer Sitzung unter dem Vorsitz des königlichen Intendanten Baron Perfall erklärte Richter, die Verantwortung nicht übernehmen zu können, das Werk des Meisters angesichts der durchaus ungenügenden Lösung der technischen Probleme dem unausbleiblichen Missverständnis auszusetzen und verliess München und seine Stellung. Nach endlosen Unterhandlungen mit allen Wagners Sache nahestehenden Dirigenten, die zu keinem Erfolg führten, kam die verfehlte Aufführung endlich unter Wüllners Leitung Ende September 1869 zustande.

Der glänzende Aufstieg seines Gestirns schien nun jäh unterbrochen, und Richters Zukunft bedroht. Die Proben aber, die er von seinem Können bereits abgelegt, waren zu überzeugend und schwerwiegend, als dass der Wunsch, sich einer so bedeutenden Kraft zu versichern, nicht an zahlreichen Stellen hätte rege werden sollen. Ein kurzer Aufenthalt in Paris brachte ihm zwar zunächst eine Enttäuschung. Pasdeloup, der die Absicht hatte, Wagner mit „Rienzi" in die Seinestadt einzuführen und Richter mit der Einstudierung der Oper zu betrauen, stiess in seinen geschäftlichen Abmachungen mit dem Théâtre Lyrique auf Hindernisse und musste seinen später ausgeführten Plan verschieben. Zu derselben Zeit aber hatte das Théâtre de la Monnaie in Brüssel beschlossen, den „Lohengrin" zuerst in französischer Sprache zur Aufführung zu bringen. Auf Betreiben des ausgezeichneten Musikers und Pianisten Louis Brassin wurde Richter mit der Leitung der Vorstellung betraut. Sie gelang glänzend, fand eine enthusiastische Aufnahme, und der „Lohengrin" ist seit jener Zeit vom Spielplan des Theaters de la Monnaie nicht verschwunden.

Nachdem Richter seiner Verpflichtungen in Brüssel ledig geworden, erschien er wiederholt in Triebschen, wo es bei der gerade damals hochgesteigerten Thätigkeit des Meisters wieder so manches zu helfen gab. Wagner war mit der Vollendung des „Ring des Nibelungen" beschäftigt. Trotzdem fand er Zeit, sich mit den ihm so vertrauten letzten Quartetten Beethovens wiederholt intim zu beschäftigen. Ein Abend der Woche war dazu bestimmt, eine Vereinigung von talentvollen Musikern aus Luzern die Geheimnisse des Vortrags dieser schwierigen Werke zu lehren. Richter beteiligte sich regelmässig an diesem Zusammenspiel und rechnet diese Stunden, in denen er von Wagner auf die schwindelnden Höhen des Beethovenschen Geistes geleitet wurde, zu den entscheidendsten seines Künstlerlebens. Eine gemütvolle Episode aus jener Zeit hat für immer den Bund gefestigt, der ihn mit Wagner und seiner

Familie verband. Am 6. Juni 1870 jährte sich der Tag der Geburt von des Meisters Sohn Siegfried. Wagner hatte für diesen Tag ohne Wissen seiner Familie ein Stück für kleines Orchester komponiert: das Siegfried-Idyll. Die Themen des dritten Aktes seines mannwerdenden jungen Siegfried verflochten sich in der Phantasie des Meisters mit seinen Vorstellungen über das erwachende Anschauungs- und Gefühlsleben seines Sohnes zu einem musikalischen Gebilde von seltener Innigkeit und feinstem Zartsinn. Das Siegfried-Idyll sollte am Morgen des Geburtstages zur Überraschung von Frau und Kindern zum erstenmal erklingen. Richter war schon 14 Tage früher vom Meister beauftragt worden, das nötige kleine Orchester aus tauglichen Musikern von Luzern auszuwählen und das Stück mit ihnen einzuüben. Die sinnige Huldigung gelang vollständig. Am Morgen des Geburtstages schlichen die Musiker leise in den Innenraum der Villa Triebschen. Auf der Treppe des Hauses wurden sie disponiert, und unter Richters Leitung durchtönten die Räume des beglückten Hauses diese duftigen Weisen, denen die Vaterfreude einen ganz besonderen Stempel von Gefühlswärme und fürsorgender Erregung aufgedrückt hat, zum Entzücken der Insassen. Die Aufstellung der Musiker veranlasste Wagners Kinder noch Jahre später vom Siegfried-Idyll als von der „Treppenmusik" zu sprechen.

Im nächsten Jahre erfolgte, auf Liszts Vorschlag, Richters Berufung an das Nationaltheater in Budapest. In der ungarischen Hauptstadt hat Richters Wirken Epoche gemacht. Eine Reihe damals dort thätiger, ausgezeichneter Gesangskünstler setzten Richter in die Lage, der Vollendung nahe Opernvorstellungen zu veranstalten. Das Orchester hob er auf bedeutende Höhe und die philharmonischen Konzerte Budapests erlebten eine Blütezeit, die seither nicht wiedergekehrt ist. Ein Jahr lang hat Richter auch die Lasten eines Direktors einer Oper getragen. Gerade lange genug, um ihm zum Bewusstsein zu bringen, dass ihm Lust und Eignung für eine solche Stelle fehle.

Unter diesen Umständen musste der Ruf aus Wien, der Richter die erste Kapellmeisterstelle an der Wiener Hofoper anbot, in ihm einen freudigen Widerhall finden. Es ist nicht das einzige Verdienst, das sich der zu jener Zeit ins Amt getretene Direktor Franz Jauner um die Wiener Hofoper erworben, das Engagement Hans Richters, des neben Bülow bedeutendsten Dirigenten, als Inaugurations-Massregel seiner Direktionsführung vorangestellt zu haben. Zur Annahme des konsolidierten Wiener Postens entschloss er sich um so lieber, als er gleichzeitig im Begriff stand, sich mit einer Dame aus einer der besten Familien Ungarns zu vermählen und er sich an diesem Platz den wechselnden Chancen eines musikalischen Wanderlebens am sichersten entrückt sah. Mit dem 1. Mai 1875 trat Richter seine Wiener Stellung an. Mit diesem Jahre war auch der Zeitpunkt herangerückt, in dem Hans Richter die grösste Aufgabe zu lösen begann, die seiner künstlerischen Tätigkeit aufgehoben war. Im Sommer 1875 wurden die Vorproben für die Aufführung des „Ring des Nibelungen" in Bayreuth abgehalten. Das Jahr 1876 brachte die Aufführung. Heute, da wir diese Werke in Fleisch und Blut der deutschen Nation eingedrungen sehen, da fremde Kulturnationen sich ihnen mit enthusiastischer Liebe hingeben, haben wir den Massstab für die Grösse der Leistung verloren, die darin lag, als souveräner Beherrscher der Riesenpartitur vor das Nibelungen-Orchester hinzutreten, durch die Sicherheit des Führers die Sicherheit, endlich die Liebe und Begeisterung der Geführten wachzurufen. Hier zeigte sich Richter auf der Höhe einer enormen Aufgabe. Mit dem Meister zusammen arbeitend, der auf der Bühne mit seiner stupenden Regisseurbegabung alle Details der Vorgänge belebte, den grossen Stil des Vortrags angab und jeden Moment der Tragödie bedeutsam zu gestalten verstand, folgte Richter mit seinem

Orchester dem Fluss des Dramas in allen seinen Wandlungen mit seltenem Feingefühl, erzielte die höchste Korrektheit der Leistung und liess es an mitreissendem Schwung so wenig als gegebenenfalls an der nötigen Diskretion der Begleitung fehlen. Erst mit dieser imponierenden Leistung stand der Dirigent der Wagnerschen Schule fix und fertig vor dem Publikum. Da kam es der Allgemeinheit zum Bewusstsein, dass es mit dem Dirigieren doch seine eigene Bewandtnis habe und dass diese Kunst nicht zu verwechseln sei mit der so vielfach geübten Gewohnheitstaktschlägerei.

Im Jahre 1877 erschien Hans Richter zum erstenmal an der Seite seines Meisters in London. Das Defizit der Bayreuther Aufführungen und die Gleichgültigkeit, auf welche die Notwendigkeit seiner Deckung in den Kreisen stiess, die dessen Beseitigung als Ehrensache zu betrachten hatten, zwangen den Meister, selbst für dessen Ausgleich zu sorgen. Mehrere grosse Konzerte in der Alberthalle wurden abwechselnd von Wagner und von Richter dirigiert. Der junge, blonde Führer mit seiner erstaunlichen Sicherheit, seiner praktischen Art, mit dem Orchester in wenigen, aber bezeichnenden Schlagworten zu verkehren, gewann sogleich die Bewunderung der fremden Musiker und des Londoner Publikums. Die „Richterkonzerte" sind seit dem Jahre 1877 eine ständige Institution der Londoner Saison und die Popularität ihres Leiters in England ist noch heute eine ungeschwächte. Seit 1885 hat Richter auch die Direktion der grossen Musikfeste in Birmingham übernommen und bei diesen Veranstaltungen namentlich mit Werken, die auf orchestrale und chorische Massenentwickelung berechnet sind, ungeheuere Erfolge erzielt.

In der Wiener Hofoper verknüpft sich die Erinnerung an grosse Abende mit dem Namen Hans Richter. Die beiden Aufführungen, die im November 1875 und Januar 1876 unter Wagners Bühnenleitung von „Tannhäuser" und „Lohengrin" veranstaltet wurden, bei denen Richter das Orchester leitete, waren Musteraufführungen — „soweit die vorhandenen Kräfte reichten". Alle Teile der Tetralogie wurden von ihm in der Hofoper eingeführt und endlich auch „Tristan und Isolde" (1883) unter seiner Leitung gegeben.

Der Abgang Wilhelm Jahns von seiner durch 17 Jahre innegehabten Stellung als Direktor der K. K. Hofoper, in der er sich ohne die mächtige Tragkraft der Schultern seines ersten Gehilfen nie so lange hätte behaupten können, stellte Richter wieder vor die Entscheidung, ob er die ihm angebotene leitende Stelle übernehmen wolle. Aber der grosse Orchesterleiter hatte eine intime Fühlung mit der Bühne eigentlich nie gewinnen können — dazu war er zu sehr specifischer Musiker. Als unbeschränkter Herrscher fühlte er sich nur im Konzertsaal. Auch die Scheu vor dem Befassen mit den administrativen Geschäften, das dem Operndirektor nicht erspart werden kann, mag dazu beigetragen haben Richter zu bestimmen, die Übernahme des verantwortungsvollen Postens auch diesmal abzulehnen. Gustav Mahler wurde zunächst als Kapellmeister berufen und nach wenigen Monaten zum Direktor der Hofoper ernannt. Ein gewisser Antagonismus, der diese beiden starken Künstlernaturen trennte, liess ein behagliches Zusammenwirken von vornherein zweifelhaft erscheinen. Richter, der fühlte, dass er zum Direktor nicht geschaffen war, empfand wenig Lust, sich dem jungen Kollegen unterzuordnen. Es ist aber wahrheitsgemäss zu betonen, dass Mahler alles gethan hat, um Richters materielle und dienstliche Stellung so zu gestalten, dass ihm sein Verbleiben in Wien ermöglicht werde. An Mahler lag es nicht, dass Richter sich dennoch entschloss das Feld zu räumen und einem Rufe nach Manchester zu folgen, wo ihm eine gesicherte Stellung geschaffen wurde. Er hat sie nun seit drei Jahren inne und wirkt dort unter den günstigsten künstlerischen Verhältnissen als Apostel deutscher Musik im Konzertsaal.



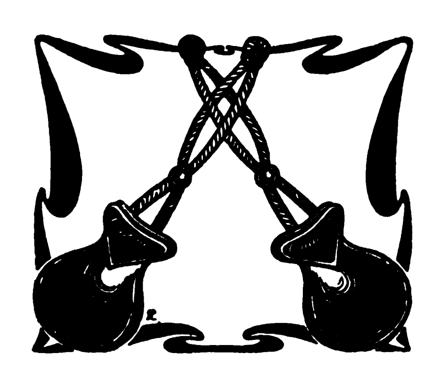
Joseph Lanners sechzigster Todestag giebt der „Musik" Gelegenheit, dieses liebenswürdigen und schaffensfrohen Meisters zu gedenken. Wahrhaftig, ein „Meister" ist er gewesen, wenn auch nur die anspruchslosen Formen des Ländlers und des Walzers, der Quadrille und des Galopps sein Schaffensgebiet gewesen sind, und trotzdem er selbst seine Kunst blos im Musikpavillon eines Wirtsgartens und vor einem Kaffeehauspublikum hören liess! Sind ja doch auch Raimunds Märchenstücke mitten aus der Wiener Volksdramatik emporgewachsen; und ihr Verfasser, stand er nicht selbst als Komiker auf der wackeligen Bühne eines Vorstadttheaters?! Wie ein Raimundsches Märchenwunder — anmutig und farbenprächtig und dabei doch wieder entzückend schlicht und kindlich — muss uns Lanners Lebensgeschichte anmuten! Der Sohn des armen Handschuhmachers, dem eine gütige Fee die Gabe süssesten Geigenspiels mit ins Leben gab, der ohne Lehrer lernt und spielt und komponiert und sich hören lässt und anerkannt, beklatscht, begeistert umjubelt wird, dem ganz Wien zu Füssen liegt, um dessen Gunst jede grössere Provinzstadt buhlt — ist das nicht eitel Poesie? — Und die Summe seines Schaffens: die unübersehbare Menge von Tänzen; alle graziös, lebensvoll, originell und dabei doch wieder mit einer gewissen an massvoller Geselligkeit festhaltenden Beschränkung — ist sie nicht wahrhaft das Werk eines „Walzerkönigs"; noch mehr, eines Mannes, der die Tanzmusik belebt, veredelt und gehoben hat?

Freilich, Lanners Leben und Schaffen war einzig und allein möglich in jenem von Lust und Liedern erfüllten goldenen Wien längstvergangener Tage, dessen Basteien in weitem Umkreis umgeben waren von alten und neuen Vorstädten, von lieblichen, grünumbuschten Dörfern; in jenem Wien, dessen Umgebung Beethoven in der Pastoralsymphonie ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat, das uns einen in Lust und Schmerz gleich lebensfrohen Schubert schenkte, unter dessen Musikanten Grillparzer manch ein Vorbild für seinen „armen Spielmann" finden konnte. Die Titel der Lannerschen Tänze allein genügen schon, um sich ein Bild von dem Wiener Treiben jener Tage zu verschaffen. Innerhalb und ausserhalb der Stadtmauern gab es zahlreiche berühmte alte Bier- und Kaffeehäuser mit Gärten, zwei der berühmtesten der „Sperl" (Willkommen zum Sperl-Ländler op. 28) und das „Paradeisgartel" (Paradies-Soirée-Walzer op. 52); dort vergnügte man sich des Nachmittags und Abends beim Klang der Straussschen oder Lannerschen Kapelle — hat ja doch Lanner erst die Streichmusik im Freien an Stelle der früher allein üblichen Blechmusik gesetzt. An Sonn- und Feiertagen aber flog alles aus; ungezählte „Zeiselwägen" — so genannt, weil in ihnen die Menschen wie Zeisige in Vogelkäfigen zusammen sassen — (Zeisel-Jux-Ländler op. 25) brachten ebensoviele fröhliche Ausflugsgesellschaften hinaus nach den prächtigen Dörfern Nussdorf, Heiligenstadt, Grinzing, Währing, Döbling, Dornbach (Dornbacher Ländler op. 9) oder gar noch weiter hinaus nach Schwechat (Schwechater Ländler op. 32) oder Hollabrunn (Hollabrunner Ländler op. 31) — allwo

dann viel gelacht und getrunken, getanzt, gescherzt und geschwärmt wurde. Im Winter gab es dafür die kleinen und grossen Bälle, die gewaltigen Redouten und die sehr beliebten Tanzunterhaltungen in den berühmten Saal-Etablissements: auch dort wurde man gern sentimental (Lenzblüten op. 118, Alpenrosen op. 162, Nachtviolen op. 160, Abendsterne op. 180, Die Kosenden op. 128, Hoffnungsstrahlen op. 158), machte auch gern Anleihen bei der Mythologie (Prometheus-Funken op. 123, Nymphen-Galoppe op. 153, Nixentänze op. 198, Olymp-Walzer op. 34), unter deren blumiger Sprache sich manches warme Herzensgeständnis verbergen konnte. Das war die Welt, welche die gemütvolle, feinsinnige Tanzmusik Lanners verstehen und vor allen Dingen brauchen konnte.

Von dem Abglanz dieses frischen, volkstümlichen Wiener Lebens sind alle Tänze Lanners umflossen. Und doch sind sie nicht oberflächlich und auch nicht sentimental, im Gegenteil voll Witz und Grazie, nicht selten von einem gewissen schalkhaften Geist durchblitzt, den wir auch aus Schuberts Tänzen gar wohl kennen. Lanners Tänze sind es wert, mit Interesse gehört zu werden; sie sind ein schönes Beispiel für die Thatsache, dass die Phantasie des Künstlers auch in der beschränktesten Form sich ausleben kann: sie wird dann nicht durch die enge Form bedrückt, sondern die letztere wird von ihr erweitert und veredelt.

Lanner wusste aber auch, dass er nichts Minderwertiges zu bieten hatte. Seine Walzer op. 101 widmete er der Kaiserin von Österreich, op. 110 dem „Könige beider Sizilien“, die Viktoria-Walzer op. 138 der Königin von England! Und op. 147, die Troubadour-Walzer, erhielt Donizetti zugeeignet! Allerdings, wie sehr ihn die Huld des Wiener Publikums verwöhnt haben musste, sieht man aus der massenhaften Beteiligung der Bevölkerung an Lanners Leichenbegängnis. Das harmlose „Ober-Döbling“ hatte eine solche Menschenmenge kaum je zu sehen bekommen. Heisst es doch, es seien gegen 20000 Menschen bei der Beerdigung anwesend gewesen. Wie vormaleinst jener lustige Dudelsackbläser, der — auch ein echtes Wiener Kind — das Lied „O du lieber Augustin“ ersann: wie man heut weiss, der erste Ansatz zum spätern „Walzer“, so war eben auch Lanner ein verhätschelter Liebling des Wiener Volkes gewesen, das seinem „Walzerkönig“ in hellen Scharen die letzte Ehre erweisen wollte.





BÜCHER

212. **Paul Marsop:** Studienblätter eines Musikers. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

212. Am späten Nachmittage eines schönen Herbsttages durchschreitet Paul Marsop in sinnender Ruhe ein Felsthal, das sich von den Abhängen der Alpenkette zur Nordspitze des Gardasees hinabzieht. Im stillen Zauber der Landschaft taucht plötzlich Franz Xaver, der knorrige Münchener Schulmeister aus der Haidhausener Vorstadt auf, ein Mann, dem ein gütiges Geschick, wie allen Kindern jenes Erdenwinkels am rechten Isarufer, die Kraft der urwüchsigen Rede in den Mund gelegt hat. „Hast den Wisch fertig?" fragt er den durch die unerwartete Begegnung überraschten Paulus. „Ja, Liebster," antwortet dieser, „der Wisch ist ausgeschrieben." Franz Xaver ist der Kunde herzlich froh und wir sind es mit ihm, denn der „Wisch" liegt nun in einem umfangreichen Band vor uns, ein Gemenge von norddeutschem Verstand mit südlicher Kultur, die Blüte einer Kunstanschauung, die reiche Erfahrung mit ununterbrochener Aufnahmefähigkeit zu verweben versteht. Wer durch die vierhundertundfünfundsiebzig Seiten des Buches bis zum Schluss gelangt ist, wird sich wieder des kantigen Franz Xaver erinnern, der in der Einleitung, dem „Vorspiel", eine so grosse Rolle spielt. „Du bist ja ein Mensch!" ruft er seinem Freunde Paulus zu. Dies ist der Kern des Buches für jenen Leser, der sich die Aufgabe stellt, mit dem Autor die Kunst und ihre Erscheinungen nicht nach einem festgelegten Schema zu betrachten, sondern in jedem Falle den besonderen Standpunkt aufzusuchen, von dem aus die beste Aussicht und Einsicht gewonnen werden kann. Das „Vorspiel" ist ein Glaubensbekenntnis des Unglaubens. Marsop kennt keinen „Eckstein der neueren Kunstgeschichte", an den „Marksteinen der Entwickelung" geht er absichtlich achtlos vorüber und wenn er bauen muss, so behaut er sich seine paar Steine selber. Für ihn giebt es nur eine einzige Autorität, die Macht der künstlerischen Wirkung. Mit dem Mut des selbständig Schaffenden darf er Wagners Schriften ihre Eigenschaft als Lehrwerk absprechen, indem er sie „nur" als Kunstwerke betrachtet; den Musikästhetikern nähert er sich höflich, mit dem Hut in der Hand, und würde doch so gern dem Oberteufel in der Kunst, dem Enthusiasmus, die Hand drücken, der den fein abgestimmten Ästhetikern im rechten Augenblick zu unrechter Zeit die Feder aus der Hand windet. Mit diesem Oberteufel, dem fortreissenden Enthusiasmus, ist Marsops neuestes Buch geschrieben, und dazu mit einem feuilletonistischen Schimmer höherer Ordnung umwoben, der die originellen und tiefen Gedanken, die es birgt, auch nach aussen hin glänzend aufleuchten lässt. Marsops ästhetische Anschauungen durchschwirren, ehe sie sich auf den Druckbogen niederlassen, eine Schicht abgeklärter Weltanschauung, in der dasjenige zurückbleibt, was sich mit den Forderungen des realen Lebens nicht verträgt. Wer aber Gedanken schwingen zu hören vermag, der wird auch die Flüstertöne wahrzunehmen imstande sein, die aus Marsops Darlegungen an die Oberfläche streben. Sie weisen zu den höchsten Zielen der künstlerischen Erkenntnis und sind bewehrt mit den Waffen einer ehrlichen Abneigung gegen alles, was die Kunst in

lästige Formen einzwängen will. Nicht zum erstenmal begegnen wir dem Autor auf seinen Feldzügen wider Schablone und Schemen aus einer früheren Zeit. Ihm hat eine reiche persönliche Vergangenheit die Waffen geschärft, denn er ist aufgewachsen in einer Epoche der musikalischen Blüte, die das Schöne entstehen gesehen hat. Und als die Jahre der ersten Begeisterung verflossen waren, als der Sieg, den Bayreuth errungen hatte, ausgenutzt werden sollte, war er es, der den Weg wies, auf dem die Kunst, die er am meisten liebt, die Musik, weiterzuschreiten habe, soll sie dem endlichen Ziele der Vervollkommnung nahe gebracht werden. Zu Füssen der Betrachtungen, die Marsop in seinem neuen Buche wiedergiebt, fliesst die Musik. Wir lesen seine Essays über die antike Tragödie und hören Musik rauschen, die Musik der Alten, die er in der modernisierten Oresteia vermisst. Nicht nur der Kenner der antiken Tragödie spricht zu uns, wenn Marsop mit Recht hervorhebt, dass das Werk des Aischylos ohne die Musik der Griechen trotz aller anscheinend geglückten Wiederbelebungsversuche ein Torso bleibt, auch der Musiker in ihm überzeugt uns, wie begründet das Verlangen nach der Musik gerade bei diesem gewaltigen Werk ist, weil die Musik nicht das unwesentlichste Kulturelement in dieser Schöpfung bildet. Alte liebe Bekannte treten uns in den Briefen „Vom Geistreichen in der Musik“ entgegen. Sie haben die Leser der „Musik“ vor einiger Zeit schon erfreut, aber der Verfasser hat sie in ihrem Inhalt erweitert und dem anmutenden Bilde neue, freundliche Züge beigefügt. Das unerschöpfliche Thema vom „Don Giovanni“ behandelt Marsop in ausserordentlich interessanter und anregender Weise. Marsop stand an der Wiege der Münchener Bearbeitung des unsterblichen Werkes, er ist einer der Auserwählten, die zu dem Thema mit Fug und Recht das Wort ergreifen dürfen. Und je gründlicher ein Gegenstand schon von verschiedenen Seiten behandelt worden ist, um so schwieriger ist es, ihn mit einem neuen Lichte zu treffen. Marsops Darstellung des Gegenstandes ist keine der üblichen Zerfaserungen einzelner Scenen oder ihres dramatischen Zusammenhanges. Sie erfasst das Ganze als einheitliches Kunstwerk und überrascht durch die Eigenartigkeit der Auffassung. Bezeichnend für den Standpunkt des Verfassers hinsichtlich überkommener aber leider noch nicht überwundener Anschauungen in Sachen der Kunst ist der Titel, den er einer Betrachtung über Theater- und Musikausstellungen giebt. Er nennt sie „Gegen Theater- und Musikausstellungen“, und mit diesem einzigen Wort tritt er auf die Seite jener, die den Ausstellungskrimskrams verwerfen und das Wertvolle, das Schöne dort suchen, wo es an seinem Platze ist, in dem Milieu, in dem es durch sich selbst, durch die Macht seiner Anwesenheit allein schon wirkt. Die „Bayreuther Randzeichnungen“ erschliessen ein reiches Kapitel über das Thema, das seit siebenundzwanzig Jahren sich seine Anziehungskraft ungemindert bewahrt hat, und von dem immer wieder neue Triebe zu einer höheren Kunstanschauung ausgehen. Für mein Empfinden gehören diese Betrachtungen mit zu dem Wertvollsten in Marsops Buch. Die Kraft der Analyse, die aus diesen Blättern zu uns spricht, ist zwingend und nachhaltig, weil sich kritische Schärfe mit fruchtbarer Anregung verbindet, und weil die ästhetischen Ansichten des Verfassers sich mit jenen Begriffen decken, die aus einer gründlichen Erkenntnis von den Aufgaben Bayreuths hervorgehen. Wie man persönliche Erlebnisse und Eindrücke künstlerisch umwerten kann, dafür liefern diese Randzeichnungen ein geradezu klassisches Beispiel. Es kann nicht der Zweck dieser Besprechung sein, den Inhalt des Buches auch nur andeutungsweise wiederzugeben. Sie soll nur auf den hohen Wert des Werkes verweisen und besonders darauf hindeuten, dass aus ihm auch praktische Anregungen für die Entwickelung des musikalischen Lebens spriessen. Zu diesen wird man auch den Aufsatz über den „Musiksaal der Zukunft“ rechnen müssen, der, den Lesern der „Musik“ schon im allgemeinen bekannt, diesmal in erweiterter Form das Buch abschliesst. Die Musikfreunde

werden dem Verfasser dafür Dank wissen, dass er ihnen das anregende Buch geschenkt hat. Es ist eine der wertvollsten Gaben, die die Musikliteratur ihren Jüngern zu bieten vermocht hat. J. C. Lusztig.

MUSIKALIEN

213. **Emil Sulzbach:** Vier Männerchöre, op. 33. Verlag: B. Firnberg, Frankfurt a. M.
214. **Julius Röntgen:** Altniederländische Volkslieder nach Adrianus Valerius für drei Frauenstimmen oder Frauenchor. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
215. **Theodor Gerlach:** Miniatur-Suite für Streichquartett, op. 23. Ebenda.
216. **Arnold Krug:** Jesus Christus, Hymne für gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte, op. 89. Verlag: Chr. Friedr. Viewegs Buchhandlung, Quedlinburg.
217. **Ferdinand Hummel:** Die Beichte, Opernmysterium, op. 69. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.
218. **Josef Suk:** Prolog zu „Radúz und Mahulena", op. 14. Verlag: Moymír Urbánek, Prag.
219. **A. Řihovský:** Missa loretta, op. 3. Ebenda.

213. Die Muse Sulzbachs giebt sich gern in einem einfachen, aber ansprechenden Gewande, und so zeichnen sich auch des Komponisten als Opus 33 erschienenen vier Männerchöre im Volkston durch Schlichtheit und verhältnismässig leichte Ausführbarkeit aus. In dem ersten Chor, „Die alte Heimat" von Kalbeck, gefällt mir nur das Unisono bei den Worten: „hinter dem blühenden Flieder" nicht, und in dem vierten, „Trost im Scheiden" von Reinick, hätte Sulzbach die Melisme im sechsten Takt lieber nicht schreiben sollen; sie ist doch schon gar zu sehr abgebraucht und gereicht der Komposition keineswegs zur Zierde. Überaus warm empfunden ist das Lenausche „Weil' auf mir, du dunkles Auge", das ebenso wie der vorerwähnte Chor nach dem gleichnamigen einstimmigen Liede vom Komponisten für Männerstimmen bearbeitet worden ist.

214. Julius Röntgen hat die bekannten altniederländischen Volkslieder des Adrianus Valerius in geschickter Weise für drei Frauenstimmen oder Frauenchor arrangiert; doch werden sich manche der schönen Lieder, wie beispielsweise das „Wilhelmuslied", von zarten Frauenstimmen gesungen, wenig vorteilhaft ausnehmen. Besonders hervorgehoben zu werden verdient, dass Röntgen als No. 10 seiner Sammlung eine Bearbeitung des „Gottesgericht" mit dem ursprünglichen Text eines Liebesliedchens von Starter, dem Valerius die Weise entnommen hat, bringt.

215. Die Miniatur-Suite von Theodor Gerlach zeugt von dem Talent und dem Können ihres Schöpfers. Viel Innigkeit atmet No. 1, Introduktion, und No. 4, Scherzo, ist ein graziöses Vortragsstück; weniger sagen mir No. 3, Vision, und No. 5, Legende, zu. Die vier Streichinstrumente sind recht geschickt behandelt, nichts destoweniger werden den Ausführenden die vielen Versetzungszeichen, namentlich in den Mittelstimmen, nicht sehr willkommen sein. Quartettvereinigungen, namentlich auch solchen von Kunstliebhabern, sei die Miniatur-Suite bestens empfohlen.

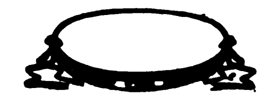
216. Die Hymne „Jesus Christus", Text von Theodor Souchay, komponiert für gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte von Arnold Krug, gehört nicht zu den besten Werken des so überaus fleissigen und talentvollen Komponisten. Die wiederholte Aufeinanderfolge der Dreiklänge auf der ersten und sechsten Stufe zu Anfang der Hymne kann für eine originelle Idee nicht gelten, die Wieder-

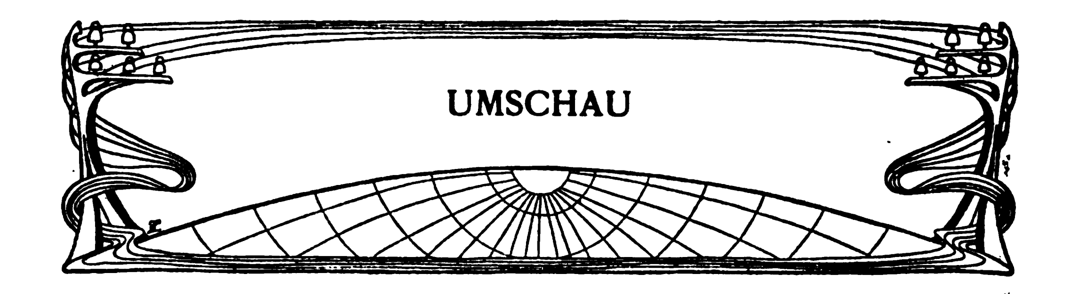
holungen der zweitaktigen Phrasen wirken monoton und die Harmoniefolgen sind oft dem Inhalt des Textes wenig entsprechend. Das Kompositionstalent Krugs aber kommt in dem Poco piu mosso und besonders in der wirkungsvollen Steigerung von Buchstaben K bis L zur besten Geltung. John Bernhoff hat den innigen Text der Hymne ins Englische übertragen.

217. Selten ist mir ein so ungetrübter Genuss zu teil geworden wie bei der Durchsicht des Klavierauszuges des Opernmysteriums „Die Beichte" von Ferdinand Hummel. Der Inhalt des Mysteriums ist etwa folgender: Ein Eremit steht an dem Ende seiner Tage, die Erinnerung an eine Jugendsünde bringt ihn zur Verzweiflung und ohnmächtig bricht er über seinem Altar zusammen. Da nahen der Mönch eines nahen Klosters, dessen Weib der Eremit in der Jugend verführt und in den Tod getrieben hatte, mit der leiblichen Tochter des Eremiten. Dieser erwacht aus seiner Bewusstlosigkeit und beichtet der Tochter sein Vergehen. In seiner Beichte bis zu dem Moment gekommen, wo das von ihm verführte Weib ihn in seiner Klause aufsucht, verwandelt sich die Erzählung des Eremiten in das Geschehnis selbst, das sich vor den Augen des Publikums abspielt. Später wird während einer Verbindungsmusik die Bühne wieder in die erste Scene zurückverwandelt, und der Eremit erhält die Vergebung der Tochter sowohl als auch des Mönches und mit den Worten: „Es bricht der lautre Frühling an, — vergieb!" entschlummert er. Zu diesem Axel Delmarschen Text hat Hummel eine entzückende, dem Stimmungsgehalt des Textes entsprechende Musik geschaffen. Mit ganz besonderer Liebe hat Hummel die Partie des Eremiten behandelt; nicht so die des Mönches, die allerdings auch nur als eine Nebenrolle anzusehen ist. Die Sopranpartie weisst ebenfalls viele musikalisch wertvolle und für die Darstellerin äusserst dankbare Stellen auf. Die Einleitung in d-moll bereitet in trefflicher Weise auf die Stimmung des ganzen Mysteriums vor, und das Hauptthema ist harmonisch und melodisch von einer prächtigen Wirkung. Es würde zu weit führen, alle Schönheiten, die das Werk birgt, hier einzeln anzuführen.

218. Ein Poet ist es, der in dem Prolog zu Julius Zeyers Märchendrama „Radúz und Mahulena" zu uns spricht. Als Hauptmotiv zu seinem Prolog verwendet Josef Suk ein Thema aus seiner Suite „Ein Märchen" und weiss durch wundervolle Harmoniefortschreitungen eine echte, rechte Märchenstimmung in dem Hörer zu erwecken. Wenn auch das Arrangement für Violine und Klavier zu vier Händen ein farbenprächtiges Orchester nicht im entferntesten ersetzen kann, so wird man doch auch mit jenem eine gute Wirkung erzielen, vorausgesetzt, dass die drei Ausführenden ihrer Aufgabe nicht nur technisch gewachsen, sondern auch in der Lage sind, den tiefen poetischen Gehalt dieser Sukschen Komposition erschöpfend in die Erscheinung treten zu lassen.

219. Ein von dem der Muse Josef Suks unvorteilhaft abstechendes Gewand trägt die des Komponisten Adalbert Říhovský, der in demselben Verlage eine Missa „Loretta" als Opus 3 herausgegeben hat. Es ist seichte, konventionelle Musik, die uns der Komponist bietet; nirgends gewahren wir ein tieferes Empfinden, ein tieferes Versenken in die sich gestellte Aufgabe, und nicht an einer Stelle rafft sich Říhovský zu thematischer Arbeit auf. An Ärmlichkeit der musikalischen Erfindung steht wohl das Allegro des „Sanctus" obenan. Die Messe ist für gemischten Chor, obligate Orgel und Streichquintett und 2 Hörner ad libitum erschienen, und wird vielleicht kleinen katholischen Kirchenchören willkommen sein, ein grösseres musikalisches Interesse kann sie aber nicht beanspruchen. Max Puttmann.





AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Gent: M. Potjes neue dreiaktige Oper „Ariane", Text von Duprez, hatte bei ihrer Uraufführung im hiesigen Grand Théâtre bedeutenden Erfolg.

München: Hans Pfitzners Oper „Die Rose vom Liebesgarten" wurde vom Hoftheater erworben.

Wiesbaden: Für die diesjährigen Festvorstellungen Anfang Juni sind in Aussicht genommen „Die Afrikanerin" und „Die weisse Dame" in neuer Inscenierung, ferner Wiederholungen von „Armida" und „Oberon".

KONZERTE

Glauchau: In der Hauptkirche gelangte am 29. März das Oratorium „Jesu Tod und Begräbnis" für Soli (Frau E. Boessneck-Wilhelmj, Rich. Geyer, Gustav Fricke), Chor und Orchester von Reinhold Finsterbusch durch Kantor E. Franz zu erfolgreicher Erstaufführung.

Haag: Für den Mai ist unter Leitung von Dr. Henri Viotta ein viertägiges Beethoven-Fest geplant, bei dem sämtliche Symphonieen des Meisters in chronologischer Reihenfolge zur Aufführung gelangen sollen.

Heilbronn: Im vierten Philharmonischen Konzert fand eine Symphonie in D-dur (op. 24) von Prof. E. H. Seyffardt unter Leitung des Komponisten warme Aufnahme.

Linz: Der Musikverein führte am 5. April in der neuen Turnhalle unter Leitung des Musikdirektors August Göllerich das Requiem von Berlioz auf.

Pyrmont: Unter Leitung des Kapellmeisters Ferdinand Meister findet hier am 27. und 28. Juni eine Schubert-Liszt-Feier statt.

Würzburg: Im letzten Konzert der Orchestergesellschaft kam das in Heft 12 des I. Jahrgangs der „Musik" von Herrn Dr. A. Kopfermann veröffentlichte bisher unbekannte Adagio von Beethoven in moderner, durch den Dirigenten A. Henner besorgter Instrumentierung zu gelungener Aufführung.

TAGESCHRONIK

Das von der Bildhauerei Ilse Conrat im Auftrag der Brahmsschen Erben ausgeführte Grabdenkmal wird am 7. Mai, dem Geburtstage des Meisters, auf dem Wiener Centralfriedhof enthüllt werden.

Prof. Willy Hess, erster Konzertmeister des Gürzenich-Orchesters und Lehrer am Konservatorium in Köln, nahm vom September an die Berufung als erster Violinlehrer an der Royal Academy of Music in London, als Nachfolger des nach Amerika gehenden Emil Sauret, an.

Zum Direktor des Steiermärkischen Musikvereins in Graz wurde an Stelle des nach Weimar übergesiedelten bisherigen Leiters E. W. Degner Herr Richard Wickenhausser gewählt.

Max Bruch und Arthur Nikisch sind zu Ehrenmitgliedern der „musikalischen Akademie" zu Stockholm ernannt worden.

Der Pianist M. Rosenthal erhielt vom Könige von Rumänien das Offizierkreuz des rumänischen Kronenordens.

Der Kaiser von Russland verlieh dem Pianisten Joseph Hofmann den Stanislaus-Orden zweiter Klasse um den Hals.

Prof. Carl Prill, Konzertmeister an der K. K. Hofoper zu Wien, wurde vom König von Serbien mit dem Kommandeurkreuz des heiligen Sava-Ordens dekoriert.

Alfred Schweigert, Herzogl. Anhaltischer Musikdirektor, ist mit seinem neu gegründeten Konzertorchester von dem Königlich Württembergischen Hofmusikalienverleger Ernst Eulenburg für die nächste Saison der Neuen Abonnement-Konzerte in der Alberthalle zu Leipzig verpflichtet worden.

Für bildnerische Entwürfe einer Gedächtnismedaille zur Feier der Richard Wagner-Denkmalsenthüllung in Berlin soll eine nationale Konkurrenz ausgeschrieben werden. Der Schöpfer des mit dem ersten Preise von 2000 Mark gekrönten Entwurfes hat dafür die bildnerische Ausführung der Medaille zu übernehmen. Nach diesem preisgekrönten Entwurf, der in das Eigentum des Denkmal-Komitės übergeht, werden im ganzen nur dreissig Exemplare und zwar in feinstem Golde geprägt, die vom Festpräsidium denjenigen Künstlern gewidmet werden, welche sich bei den musikalischen Veranstaltungen der Denkmals-Weihe hervorragend auszeichnen. Der zweite und dritte Preis ist auf 500 resp. 300 Mark festgesetzt.

Am 1. Oktober cr. kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung für befähigte und strebsame Musiker zur Verleihung. Jedes derselben beträgt 1500 Mark. Das eine ist für Komposition, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Zur gleichen Zeit erfolgt die Verteilung der Zinsen eines von den Verwandten des Generalmusikdirektors Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, den Herren Geheimen Kommerzienrat Ernst von Mendelssohn-Bartholdy und den Bankiers Robert und Franz von Mendelssohn, zum Andenken an die 50. Wiederkehr des Todestages des Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy geschenkten Kapitals von 30000 Mark und die Bewilligung von Unterstützungen aus den Zinserträgen eingetretener Ersparnisse der Stiftung. Die Verleihung der Stipendien und Unterstützungen geschieht an Schüler der in Deutschland vom Staat subventionierten Ausbildungsinstitute ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungsfähig ist nur derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr Studien an einem der genannten Institute gemacht hat. Ausnahmsweise können preussische Staatsangehörige, ohne dass sie diese Bedingungen erfüllen, ein Stipendium oder eine Unterstützung empfangen, wenn das Kuratorium für die Verwaltung der Stipendien auf Grund eigener Prüfung ihrer Befähigung sie dazu für geeignet erachtet. Die Stipendien werden zur Fortbildung auf einem der betreffenden, vom Staat subventionierten Institute erteilt, das Kuratorium ist aber berichtigt, hervorragend begabten Bewerbern nach Vollendung ihrer Studien auf dem Institut ein Stipendium für Jahresfrist zu weiterer Ausbildung (auf Reisen, durch Besuch auswärtiger Institute u. s. w.) zu verleihen.

In den soeben erschienenen Mitteilungen No. 73 der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig wird zunächst auf die Vollendung der Gesamtausgaben von Joh. Peter Sweelincks und Joh. Jakob Frobergers Werken hingewiesen. Die Denkmäler deutscher Tonkunst zweite Folge bieten als Jahrgang 3, II den ersten Band der gesammelten Werke von Ludwig Senfl



(c. 1486 bis c. 1555), der nach neuen Forschungen als der grösste deutsche Tonsetzer seiner Zeit anzusehen ist und namentlich als Kirchenkomponist besondere Beachtung verdient. Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich enthalten in ihrem 10. Jahrgang ausser einer Anzahl Frobergerscher Werke, eine Riesenmesse von Orazio Benevoli, die für die Einweihung des Domes zu Salzburg 1628 bestimmt war. — Und mit besonderem Nachdruck wird schliesslich auf den 100. Geburtstag von Hector Berlioz und auf die Ehrenpflicht, seine Hauptwerke aufzuführen, hingewiesen. — In den Mitteilungen, die von der Verlagshandlung an jeden Musikfreund auf Verlangen unentgeltlich geliefert werden, wird weiterhin über das künstlerische Wirken von Ingeborg von Bronsart, die am 12. April 1903 ihr 50jähriges Künstlerjubiläum feiern wird, sowie über den 1898 verstorbenen angesehenen Komponisten Theodor Gouvy berichtet. — Für Dirigenten dürfte der Überblick über die 1902 von der Verlagshandlueg veröffentlichten Orchester-, Kammermusik- und grösseren Gesangswerke erwünscht sein.

TOTENSCHAU

Den Folgen eines erlittenen Unfalls erlag am 25. März die Gesanglehrerin an der Hochschule für Musik in Charlottenburg, Frau Prof. Anna Schultzen-von Asten. Im Jahre 1847 in Wien geboren, erhielt sie ihren ersten Musikunterricht von ihrer Schwester, der Pianistin Julie von Asten und beendete ihr Studium bei der Viardot-Garcia. Nachdem sie 2 Jahre lang an der Königl. Bühne in Berlin thätig gewesen war, wurde sie bald nach Gründung der Königl. Hochschule als Lehrerin an dieses Institut berufen, an dem sie bis zu ihrem Lebensende mit ausserordentlichem Erfolg gewirkt hat.

Am 17. März starb in Berlin der am 24. März 1839 zu Koburg geborene Theaterdirektor Karl Friedrich Wittmann, der frühere langjährige Leiter des Königl. Sommertheaters auf Helgoland, der sich in letzter Zeit namentlich durch die dankenswerte Herausgabe der bei Reklam erscheinenden Opernbücher bekannt gemacht hat.

Aus New York wird vom 27. Februar der Tod des Flötisten Eugène Weiner, eines Schülers von Bilse, gemeldet. Weiner war der Gründer und Geschäftsführer des sich eines vorzüglichen Rufes erfreuenden Sextetts „New York Philharmonic Club", das viel zur Verbreitung guter Musik in Amerika beigetragen hat.

Am 4. April starb in Magdeburg im Alter von 52 Jahren der erste Kapellmeister des dortigen Stadttheaters Theodor Winkelmann, nachdem er 12 Jahre lang in dieser Stellung dort thätig gewesen war.

NACHTRAG

Bald nachdem ich die Korrekturbogen des Artikels „zu Beethovens Klavieren" durchgesehen hatte, erfuhr ich, dass noch ein Klavier am Leben ist, das in irgend einer vorläufig nicht genau zu bestimmenden Beziehung zu Beethoven steht, oder wenigstens zu stehen scheint. Es ist ein Vogelscher Flügel aus Pest, der etwa 1801 mit einem Bildnis Beethovens versehen worden ist (Hierzu vergl. mein Buch „Neue Beethoveniana" S. 209). Dieser Flügel ist noch erhalten und befindet sich gegenwärtig in Wien. Th. v. Frimmel.





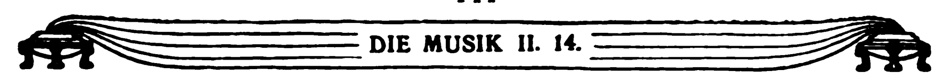
KRITIK

OPER

AACHEN: Etwas spät, aber doch mit der nötigen Sorgfalt insceniert ging das „Rheingold“ über die Bretter. Dem Loge des Herrn Bolz gelang es nicht, sich in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen. Von Gastspielern ist Herr Feinhals zu erwähnen, der als Don Juan, noch mehr aber als Hans Sachs entzückte. Er kam, sang und siegte. Novitäten geht die Direktion sorgfältig aus dem Wege. Joseph Liese.

AMSTERDAM: Aubers bestes, noch lebensfähiges Werk „Die Stumme von Portici“ hatte sich die „Niederländische Oper“ zur Aufführung erkoren, doch musste zu dieser erst mühsam die Erlaubnis der hohen Obrigkeit eingeholt werden, da die zum Kampf gegen die von der Niederländischen Regierung geplanten Streikgesetze verbundenen Sozialdemokraten und Anarchisten in ihren Brandreden darauf hingewiesen, dass diese Oper im Jahre 1830 das Signal zum Ausbruch der Revolution in Brüssel war. Glücklicherweise lief die Aufführung ruhig vom Stapel und weder der Barrikadenbau, noch der Ausbruch des Vesuv konnte die erhitzten Gemüter in Brand setzen. Besonders verdient machten sich um die Darstellung Frl. Suze Stemmerik durch hervorragende mimische Leistung als Fenella, sowie die Herren de Voss (Masaniello) und de Bakker (Pietro). Emma Nevada gastierte wieder einmal als ‚Traviata‘, deren letzten Akt sie in krassem Realismus ergreifend gestaltet. Im übrigen ist ihr Spiel zu automatenhaft und zeigt immer noch die gleichen Trics und Mätzchen. Die von hoher technischer Vollendung zeugende Stimme ist noch klangvoll, aber sehr schwach. Hans Augustin.

BERLIN: „Das war ich“, Leo Blech und (Text) Richard Batka. Als Hochberg ging und Hülsen — nicht kam, sondern ruhig in Wiesbaden blieb, fehlte es nicht an Zeitungspropheten, die orakelten: in absehbarer Zeit wird die Berliner Oper nur noch eine Filiale der Wiesbadener Oper sein. Das klang nach einem guten Witz, über den man herzlich lachen konnte. Allmählich werden aber denn doch am Berliner Opernplatz Dinge Ereignis, die den guten Witz sich zum bösesten Ernst entwickeln lassen. Bei der Aufführung der Charpentierschen Louise hielt es Herr von Hülsen für ausreichend, sich durch ein Telegramm vertreten zu lassen. Nun ist dem ersten ein zweiter Premièren-Abend gefolgt, und diesmal war Herr von Hülsen nicht einmal mit einem Telegramm zur Stelle. Und das war für seinen künstlerischen Ruf sehr gut, denn die Aufführung des Einakters „Das war ich“ war, wenn wir einmal sehr milde urteilen wollen, wenig stilvoll, und die darauf folgende Aufführung des Ballets „Wiener Walzer“ war, wenn wir ebenso milde urteilen wollen, ein Skandal. Bei einer Einstudierung des Blechschen Einakters sind ungefähr die nämlichen Gesichtspunkte zu beobachten, wie bei einer Spieloper. Die einzelnen Stücke, die das Ganze gliedern, wollen scharf gegeneinander gestellt sein. Das schlimmste, was man dem Werkchen anthun kann, ist, ihm so etwas von grossem Zug zu geben. Und gerade das geschah. Man jagte den Strom der unendlichen Melodie durch die kleine Oper, und der Strom schwemmte erbarmungslos all die niedlichen Einzelheiten weg, die den besten Wert dieses Werkes ausmachen. Hinzu kamen Besetzungsnachlässigkeiten. Herr Nebe mochte einen schlechten Tag haben, aber bei den ohnmächtigen Anstrengungen Frl. Kopkas konnte man auch diese Entschuldigung kaum gelten lassen. Aber das bösartigste kam doch erst nachher in der Aufführung des Ballets „Wiener Walzer“. Sollte nach bekannten Mustern dem



Beispiel der Duncan das Gegenbeispiel dieser Korset- und Trikot-Ausstellung folgen? Das würde manches begreiflich machen. Aber war es dann nötig, gerade dieses Ballet auszusuchen, dessen „zusammengestellte Musik" so unheimlich an die Programme der Badekapellen erinnert? Und war es nötig, dass das Orchester, das königliche Orchester, in seinem Spiel gleichfalls Badekapellenstil nachahmte? Man traute seinen Ohren nicht, aber es war wirklich so. Willy Pastor.

BRESLAU: Unser Stadttheater brachte kürzlich ein neues Opernwerk zur Bühnenwelt, das durchaus heimischer Eigenbau ist und sich nach der bekannten altindischen Kameliendame „Vasantasena" betitelt. Der Verfasser des Textes ist Guido Lehrmann, ein Charakterspieler unserer Bühnen, der Komponist heisst Leopold Reichwein und zählt zum jüngsten Kapellmeisternachwuchs der hiesigen Oper. Lehrmann hat die Pohlsche „Vasantasena"-Bearbeitung des indischen Dramas „Das irdene Wägelchen" zu einem ganz brauchbaren Libretto verarbeitet, freilich ohne seine Quelle zu nennen, die ihm bis auf einige Extra-Zuthaten das Meiste und Beste der Arbeit geliefert hat. Von diesen eigenen Lehrmann-Einfällen ist der umfänglichste und zugleich anfechtbarste ein „Prolog", der ganz überflüssig, ziemlich unverständlich und im „Bajazzo" eher und wirksamer dagewesen ist. Lässt somit das Textbuch Spuren selbständiger künstlerischer Faktur vermissen, so darf die Partitur mit Recht weit höhere Wertung beanspruchen. Sie zeigt allerdings, was am Ende wenig verwunderlich erscheint, den jungen Reichwein im Banne reiferer Meister — nicht Wagner ist es übrigens in erster Reihe, der ihn beeinflusste, sondern Leoncavallo, Saint-Saëns, Charpentier — aber doch im Besitz erstaunlicher, technischer Fertigkeit, der er eine überaus geschmackvolle, nicht überladene und an feinen Details reiche Partitur verdankt, und einer melodischen Erfindungsgabe, die eine Reihe schöner, lyrischer Blüten treibt. Das erste und dritte Finale sind die Höhepunkte der vieraktigen Schöpfung, musikalische Scenen von eindringlicher, poetischer Wirkung. Hier wurde der von Kapellmeister Prüwer und Regisseur Kirchner geleiteten Aufführung eine sehr herzliche Aufnahme zu teil, die aufrichtiger und verdienter war, als sonst „Lokal-Erfolge" zu sein pflegen. Die Titelrolle sang Francis Rose mit heisser Leidenschaft und prächtiger, dunkler Sopranstimme. Neben ihr traten Frl. Behnne, die Herren Dörwald, Berger, Würthele und Nowack heror. Ein Versuch mit „Vasantasena" dürfte sich auch anderwärts als sehr lohnend erweisen. Dr. Erich Freund.

BRÜNN: Eine gelungene Wiederaufnahme von Massenets graziöser „Manon" ist die einzig bemerkenswerte Erscheinung der letzten Wochen. Nun, nach siebenmonatlicher Spielzeit zu einem abschliessenden Urteil über die neuengagierten Kräfte gelangt, sei ihrer auch einmal in Kürze gedacht. Vor allem hat die Direktion mit den neugewonnenen Tenören Neubauer und Pfann Glück gehabt. Ihnen schliesst sich der Tenorbuffo L. Tramer an, der namentlich als Mime reichen Beifall fand. Nicht minder erfreulich ist der Gewinn des stimmgewaltigen hochdramatischen Frl. Kracher, und der ausgezeichneten Koloratursängerin Frl. Revere. S. Ehrenstein.

DESSAU: Die Berichtszeit brachte, zugleich als Höhepunkt der diesjährigen Saison eine Neueinstudierung des ganzen Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen". Der Dirigent, Hofkapellmeister Mikorey, bewältigte seine Aufgabe in wahrhaft grosszügiger Weise, und die wackere Hofkapelle behauptete unter seiner Führung glanzvoll ihren Ruf. Unter den Solisten ragten hervor R. v. Milde als Wotan, Herr Caliga als Loge, Siegmund und tragischer Siegfried, und Frl. Westendorf, die ihre Brünnhilde zu bedeutender Höhe geführt hat. Auch Alberich und Mime erfahren durch die Herren Leonhardt und Wachtel mustergiltige Verkörperung. Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Nach längerer Pause erschien in neuer Einstudierung „Odysseus' Heimkehr" von August Bungert und machte die Voraussagungen derjenigen zu nichte, die den dramatischen Werken dieses Komponisten lediglich vorübergehendes Interesse zusprechen. Zu einem Festabend in des Wortes schönster Bedeutung gestaltete sich die 600. Aufführung von Webers „Freischütz", die es allen Kunstfreunden wieder einmal zum lebendigen Bewusstsein brachte, welch köstlichen Schatz wir in dieser Nationaloper besitzen. Eine neue sorgsame Einstudierung hatte den leidigen Coulissenstaub beseitigt, unter dem das allzu oft als Versuchsoper benutzte Werk mehr als jedes andere zu leiden hat, und, von dem Schlendrian des musikalischen Alltags befreit, erschien „der Freischütz" in unverblasster Pracht und Jugendfrische, die noch hier Tausende von Aufführungen aushalten werden. Sonst wurde der Spielplan nur noch durch ein Gastspiel Francesco d'Andrades belebt, der als „Barbier von Sevilla" durch seine Beweglichkeit und darstellerische Meisterschaft noch den Rückgang seiner stimmlichen Mittel verdecken konnte, was ihm in der Rolle des „Rigoletto" leider nicht mehr vollständig möglich war. F. A. Geissler.

ELBERFELD: Massenets „Gaukler unserer lieben Frau" ist hier jetzt auch sein älteres „Mädchen von Navarra" gefolgt, dessen Musik aber nicht an die feine Stimmungsmalerei des „Gaukler" reicht. Aus der Titelpartie lässt sich aber doch mehr machen, als dies Della Rogers gelang. Auch sonst bot der Spielplan im März durch die Aufführung von Mozarts „Entführung", Goldmarks „Königin von Saba" und Marschners „Hans Heiling" mehr Abwechslung. Maria Bossenberger gab dabei eine vollendete Konstanze und Sulamith, Hans Spies einen trefflichen König Salomon und Heiling. Hoffentlich bringt die nächste Spielzeit auch eine Besserung der Chorverhältnisse, damit man endlich hier auch Choropern, wie Marschners „Templer und Jüdin", würdig zu hören bekommt. Ferd. Schemensky.

ESSEN: Wagners „Siegfried" beherrschte den letzten Teil der Spielzeit in sehr lobenswerten Aufführungen, bei denen Oskar Bolz vom Aachener Stadttheater meist mit seinem prächtigen Siegfried aushalf und als Mime stetig Willy Wirk vom Stadttheater in Köln eintrat, der den grössten Vertretern des Zwergen zur Seite zu stellen ist. Glucks „Iphigenie in Aulis" verschwand nach einmaliger Aufführung und auch „Des Teufels Anteil" von Auber fand wenig Gegenliebe. Neben den mancherlei Gästen, die auf Engagement sangen, kamen Théa Dorré und Paula Doenges zu uns, die beide mit ihrer so verschiedenartigen grossen Künstlerschaft tiefe Eindrücke weckten.

Max Hehemann.

FRANKFURT a. M.: Aubers Spieloper „Der schwarze Domino" ward jüngst in gelungener, für die leichte Tändelei ihrer Musik vielleicht etwas zu gewichtiger Wiedergabe neu herausgebracht. Die Angela ist wohl für eine glänzende Gesangsvirtuosin geschrieben, und deshalb eignet sich Frau Schacko diese Rolle, speziell die Arragonaise, nicht so leicht und restlos an, wie die meisten ihrer Aufgaben; dagegen passen die Herren Brinkmann, Hensel und Reich sehr gut zu den Partieen des Juliano, Massareno und Gil Perez. Ein Gastspiel des Herrn Emil Borgmann vom Hamburger Stadttheater, der als Ersatz für Herrn Tjissen in Aussicht genommen zu sein scheint, fing mit dem Raoul in den „Hugenotten" nicht übel an, musste aber wegen darnach eintretender Unpässlichkeit des Sängers einstweilen abgebrochen werden.

Hans Pfeilschmidt.

HAMBURG: Die Ausdauer, mit der Felix Weingartner nach dem Lorbeer des produzierenden Künstlers ringt, hat etwas Rührendes, und dem Streben des kühn nach dem Hohen langenden, vielseitigen Mannes muss unsere Sympathie sicher sein, da es Weingartner ganz offenbar nicht nach den billigen Ehren des Alltags verlangt.

Wenn es Weingartner um einen lauten Augenblickserfolg zu tun wäre, so würde er nicht gerade die Stoffe seiner Musik dienstbar zu machen suchen, die schon von vornherein eine Wirkung bei der Masse ausschliessen: mit einer „Orestie" wird man nie populär werden. Leider aber lässt es sich, je länger desto weniger übersehen, dass Weingartners musikalisch-schöpferische Potenz nicht im entsprechenden Verhältnis zu den Zielen, die er sich stellt, steht. Die Überzeugung, dass er unter einem echten Schaffenstrieb steht, hat Weingartner mir noch nie beibringen können und die Hinweise auf die „süsse Not" des Kunst-Gebären-Müssens fehlen doch auch in der „Orestie" wieder. Vornehm erdacht, geschickt konstruiert und kombiniert, geistreich durchgeführt ist ja wohl alles und als Dokument vielumfassenden Könnens und echt künstlerischer Gesinnung wird man die Partitur hochschätzen. Aber das Lebendige, was ein Werk lebensfähig macht, wird man vergeblich suchen: es ist und bleibt wieder Konservenmusik. Die Dichtung steht wesentlich höher, als die Musik und ihr verdankt Weingartner wohl in der Hauptsache die Zustimmung, die sein Werk bei uns fand. Da auch die gesamte Presse sich auf den Standpunkt stellte, dass ein Wollen, wie das Weingartners, Respekt verdient und da mithin im allgemeinen nur freundliche Töne angestimmt wurden, hätte der „Fall Orestes" sehr harmonisch ausgeklungen, wenn nicht Weingartner in einem „Dankesbrief" an die Direktion sich so ungeschickt ausgedrückt hätte, dass man ihn fast für recht unbescheiden halten muss. Aus diesem Brief geht hervor, dass W. seinen „Orestes" für eine grosse künstlerische That hält. Das aber ist er just nicht. Er ist ein Wollen, aber kein Vollbringen. Die erste Aufführung, um deren Vorbereitung Regisseur Ehrl und Kapellmeister Gille sich verdient gemacht hatten, leitete Weingartner selbst. Die erste und bisher einzige Wiederholung unterstand Gilles Scepter. In den Hauptrollen befriedigten den Komponisten am meisten die Damen Schloss, Beuer und Fleischer-Edel, sowie Herr Pennarini. — Dem Leipziger Beispiel folgend, brachte unsere Oper des weiteren als späte Neuheit „Die Tante schläft", eine kleine einaktige Operette, bei der zu einer mehr als blödsinnigen „Dichtung" Henri Caspers eine ganz ungemein zierliche und chike Musik geschrieben hat, die mindestens den Wert Adamscher oder Grisarscher Kompositionen hat. Die kleine komische Oper verdient Verbreitung und ihr Autor verdient es, dass man nach grösserem aus seiner Feder fahndet. — Willi Birrenkoven ist von seinem viermonatlichen Urlaub zurückgekehrt und alsbald haben die Wiederholungen von Berlioz' „Damnation de Faust" eingesetzt — der einzigen grossen Novität, welche die Mühen des Studiums gelohnt hat.

Heinrich Chevalley.

KÖLN: Während im alten Stadttheater meist Schauspiele gegeben wurden, sah man im neuen Hause im Verlauf des Monat März ein gutes Dutzend verschiedener älterer Opern und dazwischen auch ein paar Operetten. Als Dirigenten wechselten die Herren Prof. A. Kleffel und W. Mühldorfer, G. Meier und A. Neumann. In Verdis „Othello" bietet Herr Gröbke eine stimmlich glänzende und schauspielerisch wenn auch nicht den Gehalt der Rolle ganz erschöpfende, so doch edel gehaltene und temperamentvolle Leistung. Es war kein einwandfreies Experiment, einen der Bühne erst in der zweiten Saison angehörigen Anfänger, Herrn Liszewsky, mit der so schwierigen Rolle des Jago zu betrauen, denn darstellerisch blieb er uns zu viel schuldig. Als Desdemona wirkte Frl. v. Rohden bei genügender Stimmgebung im ganzen mehr äusserlich als bei der poetischen Figur erwünscht ist, während Frl. Cankl mit der Emilia eine Probe ihres gesunden durch eine schöne Altstimme unterstützten Bühnentalents zu geben vermochte. In Wagners „Siegfried" gastierte weniger glücklich als sonst Herr Birrenkoven von Hamburg. Dass es an allen Ansprüchen genügenden Brünnhilden den meisten grossen Bühnen fehlt, ist eine unleugbare Thatsache; auch

hier wird Frl. Harden den Anforderungen der Aufgabe an Persönlichkeit, Stimmaufwand und Grosszügigkeit nur zum Teil gerecht. Wie dem „Holländer", so hat unser Theater auch dem „Rheingold" herrliche neue Dekorationen und die volle Höhe der modernen Bühnentechnik behauptende maschinelle Einrichtungen angedeihen lassen, wahre Sehenswürdigkeiten, während das gesangliche Ensemble in beiden Werken eine künstlerische Stufe von Bedeutung repräsentiert. Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Das Repertoire unserer kgl. Bühne ist weder auf- noch anregend. Neuheiten kommen äusserst selten vor — verschwinden dann wieder schnell und plötzlich; so auch Nielsens „Saul und David". Selten sind auch Neueinstudierungen und noch seltener sind diese von tieferem künstlerischen Interesse. Im letzten Monat gab's „Aïda", die bei unserem wirklich sehr dankbaren Publikum einen guten Eindruck hinterliess; als Radames hatte unser erster Tenor Herold Erfolg.

Dr. Will. Behrend.

LEIPZIG: Ein Ring, der sich nicht runden und schliessen will, ist der Nibelungenring der Leipziger Oper. Stolz prangte über den Theaterzetteln zu „Reingold" und „Walküre" der Gesamttitel des Bühnenfestspieles und darunter waren die beiden genannten Werke richtig als Vorabend und erster Tag gekennzeichnet, so dass man also wohl hoffen konnte, auch den zweiten und dritten Tag heranbrechen zu sehen. „Vergebne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!" Nur „Blutschande entblühte dem Bunde des Wälsungenpaares", aber kein „hehrster Held der Welt", und so sollen denn nun Siegmund und Sieglinde vom Lenz nochmals liebend geeint werden. An Stelle der verlorenen Wagner-Tage gab es neulich einen Massenet-Abend mit ersten Leipziger Aufführungen des Mirakelwerkes „Der Gaukler unsrer lieben Frau" und des Spektakelwerkes „Das Mädchen von Navarra", wobei der Spektakel sich als viel theaterwirksamer denn das Mirakel erweisen konnte. Ernstlich und nicht ohne Erfolg hat Massenet sich bemüht, den legendarischen Vorwurf des ersteren Werkes mit gediegen-künstlerisch und halbwegs kirchlich gehaltener Musik zu umtönen, — rührend und wirklich bühnenwirksam ist des Gauklers einfältig-treuherzige Huldigung vor der Gottesmutter; aber allzu lang und allzu — langweilig ist die Vorbereitung auf die einzig theatergerecht ausgeführte Schlussscene, und Legenden büssen ebenso wie Anekdoten ihre Wirkung ein, wenn die Pointe nicht rechtzeitig mitgeteilt wird. In den katholischen Rheinlanden mögen auch die Vorgänge der ersten beiden Akte lebhafter interessiert haben, das in gewissem Sinne nüchternere protestantische Publikum Leipzigs wurde erst gegen Ende des Werkes wärmer und spendete dann der vom Kapellmeister Hagel sorgfältig vorbereiteten und vom Oberregisseur Goldberg ordentlich inscenierten Aufführung und speziell Herrn Moers als sympathischem Interpreten des Gauklers wohlverdienten Beifall. Vielleicht etwas äusserlicher in seiner ganzen dramatischen und musikalischen Anlage, aber doch blutwärmer und lebendiger in Dichtung und Komposition ist „Das Mädchen von Navarra" gehalten, das bei sehr rühmenswerter Wiedergabe und mise en scène durch die Herren Hagel und Goldberg und bei durchaus ansprechender Interpretation der Hauptpartieen durch Frl. Samek und die Herren Urlus und Schütz einen packenden Eindruck à la „Cavalleria rusticana" hervorrufen konnte. Arthur Smolian.

MAGDEBURG: Im Monat März dieses Jahres erlebte Lortzings Oper „Undine" an unserm Stadttheater ihre Erstaufführung. Dieses Paradoxon könnte man aufstellen, obgleich der Lortzing-Biograph schlagend nachgewiesen hat, dass die Ehre, Undine zu allererst aufgeführt zu haben, auf unser Theater fällt. Die Oper ging nämlich in einer Ausstattung in Scene, wie sie die deutsche Oper wohl nicht zum zweitenmale besitzt. Professor Lütkemeyer hat die sechs Dekorationen gemalt. Sie sind von unvergleichlicher Schönheit. Um mehr malerische Motive zu gewinnen, verlegte er die Handlung

in die Zeit der Blüte des romanischen Stils. Man muss diese Prachtsäle, diese Burgprospekte, diese Wandeldekoration: wie das Wasser die Burg Ringstetten verschlingt, wie sich der maritime Palast Kühleborns aufbaut, gesehen haben, um ihre Wirksamkeit beurteilen zu können. Auch sonst hatten sich die Regie und der Dirigent (Herr Gemünd) um die Oper bemüht und manchen Strich aufgemacht. — Zu berichten ist, dass wir neuen Maifestspielen entgegen gehen. Es kommen zur Aufführung mit den bekanntesten deutschen Bühnenkräften „Fidelio", mit neuen Dekorationen am 5. Mai, „Die Entführung" am 7. Mai, „Der Maskenball" am 9. Mai, „Tannhäuser", in der Pariser Bearbeitung, mit neuen Koburger Dekorationen am 10. Mai, „Die Meistersinger" am 12. Mai. Für diese Festspiele hat die rührige Direktion Cabisius als Dirigenten Felix Mottl und Hermann Zumpe gewonnen. Max Hasse.

MAILAND, Ende März. (Italienische Opernchronik.) Matt schleppte sich die Opernstagione des abgelaufenen Winters auch in ihrer zweiten Hälfte hin. Hier und da wagten sich einige Neuheiten schüchtern hervor; eine kritische Einschätzung verdienten sie nicht. Über physiognomielose Durchschnittsarbeiten sollte man höchstens dann sprechen, wenn man an ihnen recht überzeugend nachweisen kann, „wie es nicht gemacht werden soll". Seinen besten Trumpf spielte der Meisterdirigent Toscanini heuer mit einer ganz vortrefflich geratenen Neueinstudierung von Verdis „Maskenball" aus. Was ich an anderer Stelle bereits mehrfach hervorhob, muss ich auch hier betonen: dass sich die Genialität Verdis in Aufführungen restlos offenbart, wie sie Toscanini mit dem ausgezeichneten Orchester der „Scala" herausbringt. Verglichen mit einer derartigen, ebenso grosszügigen als feinausgefeilten Wiedergabe nehmen sich die Praktiken des ja recht temperamentvollen, schneidigen Vigna teils handwerksmässig, teils gesucht übertrieben aus, auf ein Publikum berechnet, das wohl in der Politik und im Geschäftsleben, aber beileibe nicht in der Kunst nach dem Verhältnis von Ursache und Wirkung fragt. Einem Übel vermag freilich auch ein Toscanini nur wenig zu steuern: der Verwilderung der Gesangskunst, die im heutigen Italien nicht minder arg ist wie im lieben Deutschland. Darüber wird ein andermal eingehend zu reden sein. Ebenso über die Thatsache, dass die Methode der wagnerisch geschulten deutschen Kapellmeister, eine Opernsituation in Rücksicht auf ihren dramatischen Gehalt bis in die kleinsten Einzelheiten durchzuarbeiten, jetzt von fähigen italienischen Dirigenten nicht ohne Geschick angewendet wird und nicht zum wenigsten den Partituren Verdis zu gute kommt. — Wie die „Scala", so halfen sich auch die übrigen grossen Opernbühnen des Landes in den letzten Monaten mit den abgespielten Stücken der vielgenannten, rasch alternden Jungitaliener, mit missverstandenem Wagner und etlichem besser als in den guten alten Zeiten inscenierten Verdi durch. Die Kassen des römischen Costanzi-Theaters, des Neapolitaner „San Carlo", der Florentiner „Pergola", der „Fenice" zu Venedig füllten sich; doch der italienischen Kunst ist weder am einen noch am anderen Ort etwas zugewachsen. Bologna „dociert" auf musikalischem Gebiet seit längerem nicht mehr und wird voraussichtlich demnächst in weiblichen Schlummer versinken, da Martucci nunmehr die behäbige Stadt verliess, um die Leitung des Konservatoriums San Pietro a Majella in Neapel zu übernehmen. Geschlossen blieb diesen Winter das grosse „Carlo Felice" in Genua. Die Herren Sozialdemokraten hatten es dort durchgesetzt, dass die städtische Subvention verweigert wurde. Ich glaube nicht, dass es für reiche Logeninhaber eine empfindliche Lektion ist, wenn man eine grössere Anzahl armer Musiker, Maschinenarbeiter und Gewerbsleute, die vom Theater leben und von heute auf morgen nichts anderes anfangen und lernen können, für eine Weile brotlos macht. Die Wege der gesinnungstüchtigen „Genossen" sind ebenso dunkel wie die der selbstsüchtigen, ihre sozialen Pflichten gröblich vernachlässigenden grossen Herren und Geldprotzen. Paul Marsop.





MÜNCHEN: Auf allerhöchsten Befehl hat die langgeplante, langersehnte und pflichtschuldigste, aber aus unerforschlich dunklen Gründen immer wieder in nebelhafte Ferne gerückte Première des „Lobetanz" von Otto Julius Bierbaum und Ludwig Thuille endlich stattgefunden. Das Werk war allerdings in den Räumen des Hoftheaters nicht mehr neu, denn im vorigen Sommer hatten es uns die Stuttgarter gebracht. Aber damals war das Stammpublikum bereits in die Sommerfrische verzogen, das Haus entsprechend leer und die allgemeine Stimmung gedrückt, weil man sich schämte und ärgerte, dass ein fremdes Theater die weitgenannte Schöpfung eines hochgeachteten Mitbürgers den Münchenern vermitteln musste. So ist also der „Lobetanz" erst mit der zweiten Première offiziell präsentiert. Ich habe die Stuttgarter und nun die Münchener gesehen: dort einfache, aber stimmungsvolle Scenerie, ein Häuflein Komparsen und wackere Solokräfte, hier kostbare, funkelnde, schwerseidene Kostüme, feenhafte Scenenbilder, einen immensen Aufwand von Frauen, Mädchen, Kriegern, Sängern, Volk, die ersten Solokräfte — und trotzdem muss ich gestehen, dass die Stuttgarter Aufführung die bessere, die stilvollere war. Was sie bot, war ein naives, tiefsymbolisches, herzerquickendes deutsches Märchen; was die Münchener bot, war eine Ausstattungsoper zum Schauen, Staunen und Klatschen; sie hat uns nicht warm gemacht. An den Solisten lag das gewiss nicht. Walters Lobetanz, Baubergers König, vor allem aber die poetische, so recht märchenhaft versonnene Prinzessin des Frl. Tordek waren des herzlichsten Beifalls würdig. Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Als einzige Neuheit der Saison wurde uns die einaktige Oper „Der Wald" der Engländerin Frl. Ethel M. Smyth in deutscher Sprache beschert. Die Aufführung unter Kapellmeister Hertz war trefflich. Die Hauptrolle der „Iolanthe" gab Frau Reuss-Belze darstellerisch gut. Ihre Stimme und Gesangskunst reichen nicht an den hier üblichen Massstab heran. Herr Anthes als „Heinrich" bot eine brillante Leistung. Die Nebenpartieen des Röschen, des Grafen Rudolf, des Hausierers und des Bauern Peter waren durch Frau Gadski und die Herren Bispham, Blass und Mühlmann gut besetzt. Obgleich die Komponistin durch vielfachen Hervorruf ausgezeichnet und mit Blumen überschüttet wurden, kann ich nur von einem totalen Misserfolg in künstlerischer Hinsicht berichten. Am selben Abend wurde „Troubadour" mit der Nordica als Leonore gegeben. Frau Homer war eine überraschend vorzügliche Azucena. — Frau Gadskis „Eva" in Wagners „Meistersinger" ist eine ihrer Glanzrollen. Anthes als „Stolzing" war gesanglich sehr lobenswert, Bispham als „Beckmesser" und Reiss als „David" standen auf der Höhe. Der „Sachs" van Rooys, obgleich eine tüchtig ausgefeilte Leistung, ist nicht dominierend genug. Alfred Hertz dirigierte mit Verständnis und grosser Umsicht. Die Aufführung der „Zauberflöte" war nicht so glanzvoll als in früheren Saisons, immerhin konnte sie genussreich genannt werden. — Als vollendeter „Don Juan" zeigte sich wieder unser Bariton Scotti. Die übrigen Rollen sangen Nordica, Gasdki, Scheff, de Reszke, Gilibert, Journet brillant, während Salignac als „Octavio" nicht ausreichte. — Neueinstudiert wurden Verdis „Maskenball" gegeben mit der Gadski und Donizettis „Don Pasquale" mit der Sembrich. Auch die „Cavalleria Rusticana" und Mancinellis „Hero und Leander" erschienen auf dem Repertoire.

Arthur Laser.

PARIS: Die Grosse Oper, die sonst schwer in Bewegung zu setzen ist, hat sich im abgelaufenen Monat dazu aufgerafft, den 80. Geburtstag Reyers durch eine ihm gewidmete Festwoche zu feiern. Aber man glaube ja nicht, dass dieser Tondichter, den man ausserhalb Frankreichs und Belgiens kaum dem Namen nach kennt, auf eine für eine Woche zureichende Anzahl von Bühnenwerken zurückblicken kann. In das Gebiet der Grossen Oper gehören eigentlich nur sein „Sigurd" und „Salammbo", Werke, denen

man in den letzten Jahren, mit starken Unterbrechungen, auch im laufenden Repertoire begegnete. Eine seiner frühesten Arbeiten, die „Statue", die diesmal von der Grossen Oper übernommen wurde, fügt sich nicht leicht in den gewaltigen Rahmen dieser Bühne ein und nimmt sich innerhalb derselben noch weniger bedeutend aus, als sie an sich ist. Dank einer glänzenden Besetzung, in der des Guten fast zu viel geleistet wurde, und einer prächtigen Fassung des langen Ballets, die einer kleineren Bühne nicht möglich gewesen wäre, hat die „Statue" einen ganz annehmbaren Erfolg errungen, der für etwa ein Dutzend Wiederholungen ausreichen dürfte. Einer kleinen rührseligen Oper „Meister Wolfram", ebenfalls einer Jugendarbeit Reyers, die von der Komischen Oper wieder ins Leben gerufen wurde, ist es lange nicht so gut ergangen, obgleich sie musikalisch fast interessanter ist als die „Statue". — In der Komischen Oper, deren Rührigkeit nie nachlässt, ist wieder ein neues Werk herausgebracht worden: „Muguette". Den Text haben Michel Carré und Georges Hartmann nach einer bekannten englischen Novelle von Quida hergerichtet; die Musik ist von dem schreibseligen Edmond Missa, der bereits mehrmals und nicht ohne Erfolg die Opernbühne betrat. „Muguette" ist eine anspruchslose, angenehme Arbeit, die auf die frühere Art der französischen komischen Opern zurückgreift, und enthält mehrere „dankbare Nummern", von denen einige wirklich „eingeschlagen" haben. In der guten Besetzung und der meisterlichen Bühnengestaltung dürfte „Muguette" sich bis zum Ablauf der Saison behaupten.

Dr. O. Berggruen.

POSEN: Das Stadttheater brachte uns die Uraufführung einer einaktigen Oper „Prinzessin Ilse" von Paul Geisler. Prinzessin Ilse zwingt ihren ungetreuen Geliebten mit Satans Hilfe zu einer Schäferstunde und zieht ihn dann in das feuchte Wellengrab hinein. Es pulsiert viel wechselnde musikalische Stimmung; Wagners Geist schwebt in den Klüften und über den Wassern. Ein breites, instrumentales Zwischenspiel erweist Geislers bestes Können. In der Schlussscene, wo Heines Gesang von der Prinzessin Ilse geschickte Verwendung findet, kommt auch das lyrische Moment eindringlicher zur Geltung, wenn auch vielleicht in etwas zu behaglicher Austönung. Die Novität wurde begeistert vom vollen Hause aufgenommen. — Zwei interessante Gäste aus Paris haben hohes Interesse erweckt. Madame Madier de Montjau sang mit feinster Kunst die Margarethe und Traviata und Mme. Théa Dorré wusste als Carmen, Azucena und Santuzza durch ihr vollblütiges Temperament Begeisterung zu entfesseln.

Dr. Theile.

PRAG: Im Deutschen Theater gab es im März besonders reges Leben. Nach jahrelanger Pause wurde Planquettes „Rip-Rip" mit Zador in der Titelrolle erfolgreich wieder aufgenommen. Was für gute Einfälle doch die französischen Librettisten haben! Die Musik wiederholt allerdings bloss das liebliche Geläut der Glocken von Corneville. Der Umstand, dass uns zwei ungewöhnlich begabte junge Sängerinnen alten Stils in den Damen Siems und Förstel zur Verfügung stehen, hat eine Art Meyerbeer-Renaissance heraufgeführt und den verblassten Glanz des „Robert" und der „Dinorah" wieder aufgefrischt. „Dinorah" steht in der allgemeinen Schätzung nicht hoch. Ich rechne sie zu dem musikalisch Feinsten und Originellsten, was Meyerbeer geschrieben hat. Wagner tritt jetzt im Spielplan zurück, wohl wegen der vielen Absagen unserer Heroine Frau Claus-Fränkel. Bei einem Gastspiel Alexander Boncis konnten die Prager wieder so recht in ihrem geliebten Belcanto schwelgen. Zuletzt ist eine Uraufführung zu erwähnen, ein melodramatisches Tanzpoem „Gemma" vom Grafen Geza Zichy, worin Schauspielkräfte tanzen und Ballerinen sprechen müssen. Diese verkehrte Welt stand übrigens nicht übel Kopf und die musikalisch ganz anspruchlose Neuheit erfreute sich einer freundlichen Aufnahme. — Im tschechischen Nationaltheater wurde

„Louise“ forciert und Charpentier als Ehrengast für seine nicht ganz angenehmen Erfahrungen in Berlin und Wien schadlos gehalten. Dr. R. Batka.

ROSTOCK: Unter Schwabs Orchester- und Tollers Spielleitung erlebten die „Meistersinger“ eine vollständige und stilgerechte Aufführung mit möglichst engem Anschluss ans Bayreuther Vorbild. — Leo Blechs Dorfidylle „Das war ich“ wurde unter Schwabs Leitung gut gegeben. Bei aller Anerkennung der musikalischen Kunst wurde doch ein Missverhältnis zwischen Stoff und Aufwand von Mitteln empfunden. Unter Mörickes Orchester- und Tollers Spielleitung wurden „Hoffmanns Erzählungen“ von Barbier-Offenbach ganz vorzüglich gegeben. Neben Wilkes Hoffmann boten Frl. Mugrauer und Herr Puttlitz hervorragende Leistungen. Durch Vereinigung der verschiedenen Hauptrollen im selben Darsteller und durch unmittelbaren Anschluss von Vor- und Nachspiel ans 1. und 3. Bild wurde der dichterische Gedanke völlig klar, das ganze Werk ungemein eindrucksvoll. Prof. Dr. W. Golther.

WIEN: Gustave Charpentiers „Louise“ ist nun auch auf der Bühne unserer Hofoper mit starkem, wie ich meine, für einige Zukunft gesichertem Erfolg gegeben worden. Es konnte kaum fehlen, dass das eigenartige, von einem ungewöhnlichen Geist belebte Werk in einer so sorgfältig vorbereiteten, die Absichten des Komponisten überzeugend verwirklichenden Aufführung das Interesse unseres, dem Pariser Geiste nicht ferne stehenden Publikums lebhaft anregen musste. Mir hat „Louise“ darum einen überwiegend guten und ergreifenden Eindruck gemacht, weil das Werk aus einer subjektiv wahren Empfindung des Dichterkomponisten hervorgegangen ist. Vorgang und Milieu tragen den Stempel des Erlebten, nicht des willkürlich als neu und verblüffend Herausgegriffenen. Charpentier hat in diesem Kreise gehungert und gelebt, gelitten und sich gefreut. Davon überzeugt uns sein Werk. Er ist auch auf Montmartre ein Musiker der Gegenwart geworden und geblieben. Daher die etwas überraschende Anwendung modernster Ausdrucksmusik auf einen Vorgang, dem eine solche musikalische Behandlung anscheinend nicht adaequat ist. Der Kampf der vordrängenden, lebensdurstigen Jugend mit dem verknöchernden, zurückhaltenden Alter ist ein ältester Menschenzwiespalt und sein Schmerzensgehalt derselbe für den Arbeiter und seine Tochter wie für Wotan und Siegfried. Woher wüssten wir von den Schmerzen der Götter, wenn nicht aus der solche allgemeine Gegensätze in allen Schichten gleich empfindenden Menschenbrust? Giebt es etwa eine standesgemässe Orchestrierung? Und hat der Schrei eines schicksalsgetroffenen Regierungspräsidenten nur den Anspruch, von einem Orchester begleitet zu werden, dessen Stärke die Mitte zwischen dem für einen Gott oder Arbeiter zulässigen einhält? Charpentier hat seine Dichtung auch mit manch allzuviel theoretisierendem, der Musik unzugänglichem Wort belastet. Diese Phrasen schädigen aber den starken, echt menschlichen Gefühlsgehalt seines Dramas nur wenig. Gegenüber dem parfümierten, mit weithin erkennbarer Absichtlichkeit auf den Effekt hinarbeitenden Massenet, dem in Wagnerverfälschung verstrickten Vincent d'Indy und dem von magistraler Langeweile triefenden, geschickten aber durchaus unoriginellen Saint-Saëns ist Charpentier unmittelbar und echt zu nennen. Man ist mit dem Vorwurf des Raffinements gar zu leicht bei der Hand. Einem hochbegabten, orchestral denkenden, modernen Musiker ergeben sich neue Orchesterklänge wie von selbst. Charpentiers Absicht, aus der ihm vertrauten Sphäre heraus ein typisches Musikdrama (er nennt es sehr unglücklich Musikroman) zu schaffen, scheint mir grösstenteils gelungen. Die Aufführung von „Louise“ war unter Direktor Mahlers Leitung mit besonderer Sorgfalt vorbereitet und entsprach nach jeder Richtung den weitestgehenden Anforderungen. Es war für eine zweifache Besetzung der Hauptrollen vorgesorgt worden, unter denen die Titelrolle durch die Damen Schoder-Gutheil und Förster-Lauterer, Julien durch Fritz Schrödter und

Slezak vertreten waren. Frau Schoder-Gutheil war ihrer Rivalin, vorab schauspielerisch, unbedingt überlegen. Sie stattete die von der Pariser Luft berauschte Arbeitertochter mit einer Fülle lebensvoller Züge aus und zeigte als Sängerin eine seltene Meisterschaft. Durch ihre Gesangskunst und schönen Mittel wusste auch Frau Förster-Lauterer zu interessieren und mitzureissen. Schrödter und Slezak sind zwei gleichwertige Vertreter des Julien, von denen der eine mehr reife Künstlerschaft, der andere mehr Frische und Jugend besitzt. Als Vater wusste Herr Demuth erschütternde Wirkungen zu erzielen. Die Damen Hilgermann und Petru wussten beide die Gestalt der Mutter charakteristisch zu zeichnen. Die vielen aber sehr heiklen Nebenrollen waren sämtlich in besten Händen, alle trugen zur Belebung des Bildes das Richtige bei. Für stimmungsvolle Dekorationen und charakteristische Kostüme war durch unsere Ausstattungspoeten Carl Brioschi und Heinrich Leffler bestens gesorgt. Im Orchester versagte kein Zauber aus Charpentiers Partitur. Die ganze Aufführung war eine bedeutende Leistung unserer Hofoper. Gustav Schoenaich.

KONZERT

AACHEN: Im Konzert des städt. Musikdirektors sang Opernsänger Bischoff aus Köln den Elias mit Bravour. Seiner markigen Persönlichkeit und dem wuchtigen Organ gelang es, den Propheten lebenswahr zu verkörpern. Frau Rüsche aus Köln sang Schön Ellen, die in trance verfallene Schottin, mit grossartigem Tonvolumen und feiner Empfindung. Im 6. Abonnements-Konzert hörten wir das Liebesduett aus Strauss' „Feuersnot“ von Frau Hensel-Schweitzer und Herrn Feinhals. Drei herrliche Volkslieder Brahms brachte Prof. Schwickerath mit seinem a-cappella-Chor meisterhaft heraus. Dem Ableben Hugo Wolfs wurde gedacht mit Prometheus, Elfenlied und Feuerreiter. Im 4. Konzert der Musikalischen Gesellschaft hatten Scheidemantel und Prof. Becker das Wort. Interessant gestaltete sich der 2. Kammermusikabend; der Primgeiger des städt. Orchesters van der Bruyn zeichnete sich besonders aus. Im Instrumentalverein spielte Frl. Doleschall, Aachens beste Pianistin, Stücke von Liszt etc. Joseph Liese.

AMSTERDAM: Zwei grosse Geiger, Ondricek und Marteau, boten Gelegenheit zur Bewunderung ihrer eminenten Kunst. Verblüffte Ondricek einerseits durch die spielende Bewältigung der eminenten Schwierigkeiten in Ernsts fis-moll-Konzert und Airs hongrois, so überraschte er nicht minder durch die abgeklärte Wiedergabe von Beethovens Kreutzer-Sonate im Verein mit dem begabten Pianisten Famera. Marteau brachte als Neuheit das durch seinen eigenartigen symphonischen Bau fesselnde Violinkonzert von Dalcroze mit und erspielte sich und dem prächtig klingenden Werk aussergewöhnlichen Erfolg. — Dem benachbarten Utrecht gebührt die Ehre, zum erstenmal in Europa Georg Henschels dem Andenken seiner verstorbenen Lebens- und Kunstgefährtin Lilian Henschel gewidmetes Requiem in glanzvoller Weise zur Aufführung gebracht zu haben. Unter der beseelenden Leitung des Komponisten und Mitwirkung seiner Tochter Helen, sowie der Frau de Haan Manifarges und der Herren Schmidt und Messchaert erzielte das an hohen Schönheiten reiche, ergreifende Werk einen grossen Erfolg. Hans Augustin.

BARMEN: Das vierte Abonnements-Konzert der Konzert-Gesellschaft brachte unter Stroncks Leitung Beethovens C-dur-Symphonie, sowie das Loreley-Finale von Mendelssohn zu fein ausgeprägter Wiedergabe und eine glanzvolle Aufführung von Enrico Bossis farbenprächtigen „Canticum canticorum“, wobei Johanna Dietz und Arthur van Eweyk mit gutem Vortrag die Solis interpretierten. Das fünfundsechzigste und sechsundsechzigste Stadthallen-Konzert des Allgemeinen Konzertvereins-

Volkschor erregte durch die Erstaufführung der symphonischen Suite „Rheinsagen" von dem Konzertleiter Hopfe das Interesse hiesiger und auswärtiger Musikfreunde. Das Werk enthält in seinen vier Sätzen eine Fülle eindrucksvoller Motive in künstlerischer Durcharbeitung und gediegener Instrumentierung. Ausser dieser Neuheit kam noch die Ouvertüre „Im Karneval" von Dvořák und die c-moll-Symphonie No. II von Anton Bruckner zu guter Wiedergabe. Beim fünften Abonnementskonzert der Konzert-Gesellschaft erfuhr Tschaikowskys „Sinfonie pathétique" unter Stroncks feinfühliger Leitung eine ausgezeichnete Interpretation. Jacques Thibaut spielte das Violionkonzert (F-dur) von Lalo mit blendender Technik und intensiver Wärme und Waldemar Lütschg bekundete in Beethovens G-dur-Klavierkonzert eine gediegene Stilanpassung.

Heinrich Hanselmann.

BERLIN: Mit seinem zweiten Konzert hat sich das Vokal-Quartett Jeanette Grumbacher, Therese Behr, Ludwig Hess, Arthur van Eweyk noch mehr in der Gunst des Publikums befestigt. Zwar klangen die a cappella-Choräle von Prätorius nicht recht ausgeglichen in der Klangfarbe, sobald aber wie in den Quartetten von Joseph Haydn die Klavierbegleitung Artur Schnabels hinzutrat, so bildete diese das Bindemittel für die Singstimmen. Ganz vortrefflich einstudiert wurde Schumanns spanisches Liederspiel aufgeführt. Unter Leitung ihres altbewährten Chormeisters A. Zander und des jüngeren sich fleissig hineinarbeitenden Gehülfen M. Werner gab die Berliner Liedertafel ein Konzert, dessen Programm alte und neue Stücke für Männerchor brachte; sie zeigte wieder sichere Intonation, korrekte Rhythmik, klare Textaussprache, fein schattierte Abstufung in der Dynamik, alle jene guten Eigenschaften, die nur durch fleissige Arbeit von seiten des tüchtigen Dirigenten erreicht werden. Mit seinem zweiten Konzert hat Wassili Sapellnikoff nicht so gut abgeschnitten, wie mit dem ersten; sein Anschlag klang gar zu hart und ungeschmeidig, im Piano sogar trocken. Glanz und Kraft, eine wahrhaft unerbittliche Energie in der Durcharbeitung des Rhythmus kennzeichnen diesen Pianisten. Raoul Pugno spielte an seinem Klavierabend Beethovens d-moll-Sonate und Schuberts C-dur-Phantasie etwas klein im Ton, wie in der ganzen Auffassung, wusste aber durch delikate Ausarbeitung der Klangfarben im Vortrag einiger Tondichtungen von Chopin zu entschädigen. Wenn alsdann noch der Klavierabend von Sophie von Rybaltowska als einer besseren Pianistin genannt wird, die wenigstens technisch sauber spielt, auch klar gestaltet, allerdings wenig inneres Empfinden zeigt, so gab es in den letzten Wochen eine Anzahl Pianistinnen zu hören, die kaum die ihnen gewidmete Zeit wert waren, wie Anna von Gabain, die Beethovens Es-dur-Konzert mit den Philharmonikern übel zurichtete, oder Gisela Springer mit dem schüchternen, schülermässigen Vortrag der e-moll-Suite von Raff. Deren Konzertgenossin, die Violinspielerin Guarnieri Pavan, die nur Musik aus dem 17. und 18. Jahrhundert aufs Programm gesetzt hatte, fühlte sich darin vollkommen heimisch und trug sie im Stil der Zeit vor. Hedwig Holtz scheiterte vollständig mit dem Versuch, Bachs Präludium und Fuge in B-dur oder ein paar andere ältere Sachen zu spielen, besser zeigte sie sich als Kammermusikspielerin mit der Klavierpartie des Trio in B-dur von Philipp Rüfer. Silvio Risegari spielte den „Karnaval mignon" von Ed. Schütt, kleine, zierliche Tonbilder, mit feinem Sinn; für die Etüden von Chopin oder dessen As-dur-Ballade reichte aber das technische Können nicht aus. Max Anton sollte seine Finger noch von Bachs chromatischer Phantasie und Fuge weglassen, von deren tiefsinnigem Gehalt er keine Ahnung hat. Seine Phantasietänze für Klavier „Saharet", glatte, bisweilen ganz pikant rhythmisierte Stückchen gab er nicht ohne Anmut, nicht ohne Sinn für Klangschönheit. Lina Goldenberg sang mit kleiner, zarter Stimme in demselben Konzert ein paar Lieder von Schubert, Schumann und Brahms, zeigte aber doch noch mehr

Stimmvolumen als Irma da Motta, die von ihrem am Bechstein begleitenden Gatten völlig zugedeckt wurde. Luise Sckerl trägt mit ihrem hellen Sopran lebendig Lieder vor; für ein Musikstück wie die Arie der Johanna aus Tschaikowskys Oper „Die Jungfrau von Orléans" reicht aber weder die Stimme noch die Gestaltungskraft aus. Im Beethovensaal gab Ottilie Metzger einen Liederabend, dessen erster Teil recht bunt zusammengestellt war, dessen zweiter nur Gesänge von Hugo Wolf enthielt. Das machtvolle, tiefdunkle Organ überflutet förmlich den Hörer mit Wohllaut; die Künstlerin versteht auch zu gestalten, hat Temperament, oft sogar mehr, als für Liedervortrag notwendig erscheint. E. E. Taubert.

Als vielversprechender Komponist stellte sich Miecyslav Karlowicz in einem eigenen Konzert mit dem philharmonischen Orchester vor; er bekennt sich offen zu Wagner; seine Instrumentation ist farbenprächtig, immer wohlklingend, oft zu üppig und dick; seine Gedanken sind nicht gerade originell zu nennen, zeichnen sich aber durch einen gewissen Schwung aus. Der Opernstil scheint ihm näher als der symphonische zu liegen. Gut klang das Vorspiel zu einem Drama „Bianca da Molena". Die Symphonie verdient gleichfalls Beachtung, obwohl der erste Satz die schönen Themen in keiner rechten Verarbeitung zeigt und das Andante nicht gerade erfindungsreich ist. Eine Art Irrlichtertanz ist das Scherzo, das in das Finale direkt überleitet; dieses ist durchaus wertvoll; pompös setzt das Hauptthema ein; ein zartes schwungvolles Seitenthema wird bald durch eine Art Trauermarsch abgelöst, zum Schluss ertönt dann noch eine kraftvolle Hymne. Endlich führte Herr Karlowicz noch ein Violinkonzert vor, das von Schwierigkeiten strotzt und unter dem Einfluss des Tschaikowskyschen Konzerts entstanden ist; der wertvolle erste Satz setzt energisch ein und hat ein warm empfundenes Gesangsthema. Von grossem Wohllaut ist die Romanze. Das prickelnde, rhythmisch belebte Hauptthema des Finale erhält den nötigen Gegensatz durch eine prächtige Gesangsmelodie. In diesem Konzert bewies Prof. St. Barcewicz aus Warschau wieder einmal seine hervorragende Meisterschaft. Den gleichen Beweis lieferte auch wieder Franz Ondricek, der enthusiastisch gefeiert wurde und namentlich Bachs Ciaconna und Schumanns Abendlied vollendet vortrug; ehrenvoll behauptete sich sein Konzertpartner Sally Liebling. Der noch junge Geiger Nicolas Lambinon, ein tüchtiger Techniker, muss noch auf Veredelung seines rauhen Tones hinarbeiten. Trotz manchen Missgeschicks darf die Geigerin Else Kohlmann, die mit dem philharmonischen Orchester und unter Mitwirkung Alexander Heinemanns konzertierte, als talentvoll bezeichnet werden; sie besitzt Feuer und gesunde Auffassung. Dagegen konnte der Geiger Hakon Schmedes, der auch das philharmonische Orchester zugezogen hatte, höhere Anforderungen nicht befriedigen. Als ein glänzender Virtuos auf dem freilich mit Violoncellsaiten bezogenen Contrabass und als ein gediegener Musiker zeigte sich Sergei Kussewitzky; den rauschenden Beifall teilte er mit seinem Partner, dem jungen talentierten Pianisten Sergei Mamontow. Der ausgezeichnete Harfenist Alfred Holy, der nach Wien übersiedelt, verabschiedete sich von seinen vielen Freunden mit Unterstützung des Harmoniumspielers R. Francke, des gediegenen Geigers Nieselt, des tüchtigen Violoncellisten Treff und des leider technisch nicht genügend geschulten Tenoristen Carl Jörn. In seinem letzten Kammermusikabend brachte Prof. Georg Schumann mit Bruno Hinze-Reinhold seine neuen Variationen über ein Thema von Beethoven (aus der Phantasie op. 77) zur ersten Aufführung. Das ungemein frische und dankbar geschriebene Werk, das in gewissem Sinn den Händel-Variationen von Brahms nachgebildet ist, darf als eine Bereicherung der Literatur gelten. Frau Wilma Normann-Neruda spielte mit Friedr. Gernsheim nur Beethovensche Sonaten; ich hörte die in D-dur, ohne davon sonderlich entzückt zu

sein. Kein günstiger Stern leuchtete über dem letzten Konzert des Streichorchesters Berliner Tonkünstlerinnen, so grosse Mühe sich auch der Dirigent Herr W. Benda gab: in dem Bachschen D-dur-Konzert für Klavier, Flöte und Violine mit Streichorchester stand nur Waldemar Lütschg auf der Höhe; einen vorteilhaften Eindruck hinterliessen die Vorträge der Solo-Violoncellistin Adelina Löwenberg-Metzdorff. Gelungen war der Lieder- und Duettabend der Sopranistin Emmy von Linsingen und der Altistin Sina Felser, die ausgezeichnet von Prof. Wilhelm Berger begleitet wurden. Ein Konzert des Cäcilienvereins unter Mitwirkung der Sängerin Marie Berg und des Violoncellisten Heinrich Grünfeld verlief für den Komponisten Alexis Holländer wohl noch ehrenvoller als für den Dirigenten. Von den mancherlei Darbietungen des Tonkünstlervereins, der unter ständigen Programmänderungen zu leiden hat, sei die Vorführung einer noch ungedruckten Suite für Violine und Klavier von H. Gottlieb-Noren durch Michael Zacharewitsch und Elisabet Schmitz-Pollender hervorgehoben. Diese Suite ist ein vornehmes, gehaltvolles und interessantes Werk eines unstreitig begabten Tonsetzers slavischer Herkunft. Viel Anklang fanden auch eine Romanze und Berceuse für Violine von Heinrich Arenson, die der Komponist, von Herrn Dr. Fr. Kuhlo begleitet, selbst vortrug. Dr. Wilh. Altmann.

Man muss wahrhaften Humor haben, um dem Tiefstand der Gesangskultur gegenüber ruhig zu bleiben. Brigitta Thielemann sang Franz gaumig, ziehend, flackrig und immer auf der vergeblichen Suche nach einem künstlerischen Ausdruck. Die gleiche Luftsingerei, ein halsiges Ziehen ohne Aussprache, ohne Kenntnis der treibenden Kraft der Konsonanten, und eine Unreinheit, die sich bis zur Falschheit steigerte, trübte bei Elise Rhode jegliche Stimmung. Zwischendurch spielte Konrad Ansorge, kernig wie immer, wenn auch häufig mit grosser, technischer Gebundenheit. Auch Marie Pawlowski bewies nichts als Anfangskunst und das Bestreben, alles möglichst dem Studium gemäss korrekt und sicher wiederzugeben. Der Harfenist Leo Zelenka-Lerando ist musikalisch wie künstlerisch bedeutsam und zu den grössten Leistungen berechtigt. Franz Larack versank in dem schweren Ackerland der Technik. Im übrigen eine Erscheinung in Stimmung und Ausdruck von liturgischer Monotonie und künstlerisch von einer Temperamentlosigkeit, die sich nur als einschläfernde Langweiligkeit charakterisieren lässt. Den Instrumentalisten geht es besser. Auf ein Dutzend kommen doch immer ihrer drei oder vier anständige Leistungen. Marguerite Melville wenigstens vereinigt Rasse, Temperament und Musik. Ein pianistisches Talent von solider Technik und schöner Cantilene, dem nur die physische Kraft zur Ausarbeitung grösserer Linien fehlt. Ihr Klavierquintett eigener Kompositon op. 8 kann als fleissige Arbeit gelten, sonst ausdruckslos und unpersönlich bei flachen Themen, klaviermässiger Faktur und Durchführungsohnmacht. Käthe Albrecht: eine im Konzertsaal seltene Soubrette von ansprechender Höhe und mancher niedlichen Rundung. Aber über die Gesangsniedlichkeit geht's nicht hinaus. Vortrag kindlich, fehlerhaft, schlackig. Kinderschuhkunst! Geert Ravensberg sang die Jubelarie aus „Samson". Ein echter, rechter Tenor, wie er im Buche, d. h. meist auf der Bühne, steht: gaumig, knödelig, ohne einen festen Ton, mit scharfer, gepresster Höhe und fortwährender fehlerhaften Intonation. Ernesto Drangosch ist ein tüchtiger Pianist, aber keine Individualität von scharf umrissenen Zügen. Zum G-dur-Konzert von Beethoven fehlt's an Reife der Auffassung, keuscher Tiefe und weihevoller Hoheit. Kein Hauch von der Heiligkeit des zweiten Satzes, kein Sprühen im Rhythmus des Rondo. Technik ohne Fingerkraft, daher farblos und oft vom Orchester zugedeckt. Victor Benham: Brutaler Techniker ohne Weichheit und feinere Anschlagsskala. Empfindung: forciert; Auffassung: Linienverzerrung; Vortrag, Kunst, Beethoven: „Hard work" und Amerikanismus! Ein Ernster,

der Gehalt hat und eigene Wege in Arbeit geht, ist der Orgelspieler Walter Fischer. Seine Ansicht, dass der Klavier-Bach gleichfalls orgelgemäss, teile ich bis auf die Fuge, deren Engführungen sich doch nicht immer klären lassen. Das Instrument wünschte ich klangschöner. Der Baritonist Gerhard Fischer sang in einwandsfreier und geschmackvoller Weise aus den „Ernsten Gesängen" von Brahms und einige von den „Geistlichen Liedern" Hugo Wolfs. Felix Bläsing: Halsiger Tenor, klein und eng, mit gequältem, unwürdigem Vortrag und absolut unreifer Höhe. Die Legatobehandlung in Brahms' „Magelone": ein wahrhaft kümmerliches Vonsichgeben tenoraler Halsklänge. Mary Münter-Quint, ein heller, glasiger Sopran mit flachem Nasenbogengang, steht im Anfang des Metalls und guter Schulung. Der Vortrag befindet sich noch im Stadium des Schwelltones, d. h. die Fürsorge des technischen Gelingens und der vorgeschriebenen und einstudierten schönen Wiedergabe drückt auf Wärme und Ausdruck. Th. Prusse spielte Beethoven op. 110. Ich sage „spielte". Von Tiefe und Erschöpfung keine Spur. Im Anschlag besser wie neulich bleibt er sauber und glatt, unanstössig und nichtssagend-liebenswürdig. Emma Tester: Ein Sopran von grosser Höhenkraft, aber ohne Glanz. Im Vortrag keine markantan Züge, im Organ keine Härte, und künstlerisch kein Temperament und keine Grazie. Eduard Zeldenrust gab Ungleiches. Seine Cantilene ist nicht ohne Ausdruck, das Fortespiel aber voll Härten. Passagen (cf. h-moll-Scherzo von Chopin) ohne Schmiss und Glanz. Die Linke „deckt" die Rechte. Linkshändige Oktave hart bis zur Roheit. Temperament vorhanden, aber die Auffassung ohne Grösse. Gustav Friedrich, ein enges, kleines, nasales, aber schönes Organ, erstickt in seiner Unergiebigkeit und Unfreiheit. Schade um den Musiker und Vortragskünstler, aber sein beschränktes Organ passt nur noch in einen intimen Salon. Doch Ehre ihm und seiner Vertretung moderner Lieder! Die Kompositionen von W. Rabl, Lieder mit Klavier- und Cellobegleitung (Heinrich Grünfeld) waren recht stimmungsvoll. M. Marschalk bot gute Farbenskizzen und Artur Schnabel neben einigen weichlichen und mondscheinsüchtigen Accorden ein Schlusslied von gesunder frischer Charakteristik: „Sperlinge". Aus dem ausladenden und vollsaftigen starken Mezzosopran der Kammersängerin Julie Müllerhartung hätte eine erste Kunststimme werden müssen. So bleibt's ein Organ ohne vornehmere Klanggebung, Kern und Ansatz sind nicht edel, und das seelische Ingredienz zu farblos, um Tiefwirkungen zu erzielen. Aurelie Révy neigt mehr zum Soubrettenhaften als zur Koloratur. Auch hier trotz Klang und Vortragsgabe ein Haften an der Oberfläche und eine Alltagswirkung, die nur bis zum Ohr reicht.

Rud. M. Breithaupt.

BRESLAU: Für den Tonkoloss der „Neunten" einen passenden Unterbau im Programm zu finden, ist bekanntlich nicht ganz einfach. Die neuerdings beliebte Heranziehung eines „Parsifal"-Bruchstückes ist nicht zu verwerfen. Aber ich halte dafür, dass die tauglichsten Quadern für den gewaltigen Bau der d-moll-Symphonie solche Tonstücke sind, die von Beethoven selbst herrühren. Sie garantieren am besten die Stileinheit des Programms. Dr. Dohrn gruppierte: Fidelio-Ouvertüre, Quartett (Kanon) aus „Fidelio" und d-moll-Symphonie. Der stimmungsvolle Kanon, zugleich ein gutes Aushilfsmittel, die vier in der Symphonie notwendigen Solisten noch in einem besonderen Stück zu beschäftigen, passte ins Programm. Die Aufführung gab Zeugnis von fleissigen Proben. Gute Chorleistungen bot die Singakademie mit Brahms' „Nänie" und „Schicksalslied" wie mit Bachs Cantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme". In besonderen Konzerten hörten wir den Liedersänger Zur-Mühlen und den Liederinterpreten Wüllner; der erste sang bekannte Lieder, der zweite wartete auch mit einem Cyklus von Liedern seines Vaters, Franz Wüllner, auf.

J. Schink.

BRÜNN: Wie alljährlich hat sich der Verein „Deutsches Haus" auch heuer mit einer Bachfeier eingestellt. Es waren zumeist heimische Kunstkräfte, die ihr bestes Können dem edlen Zweck widmeten, so dass die Veranstaltung einen durchaus würdigen Verlauf nahm. Einen sehr glücklichen Abend hatte das „Philharmonische Orchester", das namentlich durch die prächtige Wiedergabe von Tristanfragmenten und Dvořáks „Das goldene Spinnrad" einen nicht gewöhnlichen Erfolg erzielte. Der Musikverein brachte u. a. Brahms' 4. Symphonie und die Bläserserenade von Richard Strauss mit schönem Gelingen zum Vortrag. S. Ehrenstein.

CHEMNITZ: Die symphonischen Werke, welche die letzten vier Symphoniekonzerte der Stadt-Kapelle (Max Pohle) brachten, waren Raffs Waldsymphonie, Bruckners zweite, Gades erste (c-moll) und Rubinsteins „dramatische" in d-moll. Neben diesen in gewohnter vorzüglicher Interpretation gebotenen Hauptnummern ergänzten Rich. Strauss' „Till Eulenspiegel", Rezničeks Donna-Diana-Ouvertüre, Griegs „Peer Gynt", Moskowskis „Steppe" und Halléns schwedische Rhapsodie die Programme. Als Solistin glänzte Martha Schaarschmidt mit Beethovens G-dur-Konzert und Fr. Dietrich mit Brahms' Violinkonzert; ausserdem ernteten Henri Prins (Violine), Jul. Kiefer und Arthur Görner (Gesang) für respektable Leistungen lebhaften Applaus. Das zweite Lehrergesangvereins-Konzert (Max Pohle), das mit Katharina Rösing und Arthur van Eweyk als namhaftere Solisten Klughardts „Pilgergesang der Kreuzfahrer", Männerchöre von Hans Sitt und Rob. Schumann und Sologesänge am Klavier brachte, interessierte hauptsächlich durch die Uraufführung von Franz Mayerhoffs „Frau Minne", einer Ballade (Text von Therese Gröhe) grossen Stils für Männerchor, Sopran- und Baritonsolo und grosses Orchester. Das sich in drei Teile gliedernde, einen halben Abend füllende Werk, fesselte in steter Steigerung bis zum letzten Accord, entfesselte aber dann einen Beifallssturm, der für die Schöpfung das empfehlendste Dokument war. Die farbenreiche, schwungvolle, an markigen und innigen Momenten reiche Komposition zeigt in Behandlung des Textes, in Verwendung des vokalen Apparates und Handhabung des Orchesters überall Mayerhoffs bedeutende Künstlerindividualität, äusserlich: den erfahrungsreichen, urteilklaren, geschmackvollen Praktiker, innerlich: den aus dem Vollen schöpfenden Symphoniker, den feinfühligen Lyriker, den nirgends versagenden Dramatiker, den pfadsicheren Contrapunktisten. Oskar Hoffmann.

DANZIG: Hauptereignis der Saison war die trefflich allerseits gelungene in Deutschland zweite Aufführung des Oratoriums „der Traum des Gerontius" von Edward Elgar durch die Singakademie unter Fritz Binder, der damit eine neue glänzende Probe seines Talentes als Dirigent und Vereinsleiter ablegte. Aus dem Werk spricht eine starke originale Persönlichkeit, die die Kirchentonarten in gewandtester Verwendung mit kühner Chromatik zu einem Stil verschmilzt, dessen Melodik, obwohl geschlossene Formen wagnerisch vermeidend, sich über den blossen Sprachgesang erhebt, während an lichtvoller Polyphonie das Unerhörte und an Instrumentation viel Reizvolles geleistet wird. Grandiose und interessante, mystisch zarte und erhabene Wirkungen werden im Bereich streng katholischer Empfindung erzielt, das Sterben und die Vorstellungen von Schuld, jenseitiger Sühne und Entsühnung betreffend. Solisten waren Frieda Kisielnicki wie schon in Nicodés „Meer" sicher und ausdrucksvoll, Dierich, Staudigl ihren Ruhm bewährend. In den Ziemssenschen Konzerten, von Binder dirigiert, erschien Schumanns Manfred. Dr. Wüllners Rezitation war in jeder Zeile ein plastisches Meisterwerk, dem romantisch philosophischen Text von Byron, der freilich, wie modernes Dichterwerk so oft, je tiefer je schiefer ist, ist die harmlose Musik nicht gewachsen, so dass an dem Ganzen wenig verloren wäre. Sophie Menter spielte Beethovens Es-dur-Konzert mit so zuversichtlicher „Einverleibung" traditionellen Missverstehens, dass es schade um die

herrlichen Mittel an Anschlag und Technik war, über die sie verfügt. Fritz Becker führte sich entscheidend als vornehmer reifer Künstler mit Saint-Saëns' Cello-Konzert ein. Elgars Variationen op. 36 g-moll für Orchester, mehr sprühend geistreich in Erfindung und Instrumentation als melodisch verständlich, vermittelten die erste Bekanntschaft mit der britischen Grösse. — Im Orchesterverein unter C. Schwarz spielte G. Wietrowetz, die Sappho der Violine, Brahms' Konzert u. a. bewunderungswürdig an Tiefe und Technik. — F. Binder führte mit unserem Quartettmeister H. Davidsohn, den echte Begeisterung und solides Können auszeichnen, seine sechs Kammermusik-Abende aufs verdienstvollste zu Ende, Gegenwart (mit Sgambati op. 5, Smetana) und halb vergessenes Beste gleichmässig pflegend, — beide und Genossen: Wernicke, Rahlwes-Elbing, Fritz Becker, Max Kling (vorzüglicher Clarinettist) bereiteten viel Genuss. G. Schumann, Dechert, Halir fügten einen siebenten hinzu, interessant und packend. Unter Ausschluss meiner Person führte C. Frank Berlioz' „Romeo und Julia“ auf. Ich absolvierte No. 2—5 meiner sechs Komponisten-Abende mit Chopin, Schumann, Schubert, Brahms. Dr. C. Fuchs.

DESSAU: Das sechste Konzert der Hofkapelle benutzte Franz Mikorey, um sich auch als Beethoven-Interpret mit dessen fünfter Symphonie neue Erfolge zu holen. Daneben standen wie aus einem Guss Liszts „Préludes“. — Die fünfte Kammermusik an Beethovens Todestag war dem Meister gewidmet mit zwei seiner köstlichsten Schöpfungen: dem Trio in B-dur und dem G-dur-Quartett. Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Raoul Pugno, der französische Klavierkünstler mit dem deutschen Herzen, feierte als Solist des sechsten Symphoniekonzertes (Serie B) im Opernhaus wieder einen vollen Triumph mit der vollendeten Wiedergabe des Mozartschen Es-dur-Konzertes. Zwei Konzerte desselben Meisters spielte im dritten Aufführungsabend des Mozartvereins Alfred Reisenauer, der sich damit ebenfalls als ein Mozartspieler von hervorragenden Qualitäten erwies, wenn auch die von ihm selbst herrührenden Kadenzen allzu modern waren, um stilecht zu sein. Bemerkenswert war weiterhin ein Klavierabend des hiesigen Liszt-Schülers Eduard Reuss, nicht nur weil dieser treffliche Künstler sich dabei wieder als bedeutender Virtuose erwies, sondern auch weil er in seinem Schüler August Göllner ein grosses Talent einführte, dessen Namen man sich für die Zukunft wird merken müssen. Der Dresdner Lehrergesangverein trat unter Leitung von Friedrich Brandes mit einer sehr wertvollen Veranstaltung vor die Öffentlichkeit; die Hauptnummer des Abends war Ferdinand Pfohls Rhapsodie „Twardowsky“, ein Werk von grosser Kraft des Ausdrucks und starkem Stimmungsgehalt, das bei mustergültigem Zusammenwirken des symphonisch behandelten Orchesters, des Chores und der Solistin (Hertha Dehmlow) starken Eindruck machte.

F. A. Geissler.

ELBERFELD: Anton Bruckner kommt auch hier erst spät zu Ehren; das fünfte Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft unter Dr. Hans Haym brachte seine f-moll-Messe und Mozarts Requiem. So grosse Schönheiten auch erstere enthält, wie weiss doch Mozart im Gegensatz zu Bruckner uns in der Stimmung zu erhalten und zum Herzen zu sprechen! Von den Solisten zeichnete sich besonders Jeanette Grumbacher-de Jong durch tief empfundenen Gesang aus, während bei Arthur van Eweyk in der Tiefe einige Rauheiten hervortraten. Im letzten (sechsten) de Sausetschen Künstlerkonzert riss das machtvolle Organ, der packend dramatische Vortrag, mit dem Karl Scheidemantel namentlich „Jung Dietrich“ und die Morgenhymne von G. Henschel sang, zu stürmischem Beifall hin. Franz Ondricek entwickelte in dem „Hexentanz“ von Paganini eine fabelhafte Technik und im Mendelssohnschen Konzert einen eleganten, leichten Vortrag. Was Ondricek auf der

Geige, ist Sally Liebling am Klavier; entzückend leicht und graziös spielte er Kompositionen von Moszkowski, Mendelssohn, Brassin und Chopin und mit Ondricek zusammen eine Suite von Goldmark. Der Lehrer-Gesangverein hatte unter Dr. Haym mit Brahms' „Rinaldo", und Richard Fischer trotz einiger gepresst klingender Töne mit dem warm empfundenen Vortrag Hugo Wolfscher Lieder schönen Erfolg.

Ferd. Schemensky.

ESSEN: Nach den vielen Kunstgenüssen moderner Art brachte der Musikverein in seinem vierten Konzert unter Wittes Leitung in würdiger Weise Mendelssohns Elias. Sistermans sang den Propheten. Prof. Auer aus Petersburg, der grosse Geiger, und Dr. Neitzel aus Köln, der geistreiche Pianist, schenkten in einem gemeinsamen Konzert den wenigen, die zugegen waren, Stunden reinsten Kunstgenusses.

Max Hehemann.

FRANKFURT a. M.: Ein Beethovenabend, wobei Prof. K. Halirs feinempfundenes und köstlich reines Geigenspiel im Violinkonzert genossen wurde und die Eroica den Abschluss bildete, bezeichnet das Ende der Thätigkeit des „Museums" für diese Saison; Kapellmeister Gust. Kogel trat dabei zum letztenmal vor unser Publikum. Man dankte ihm für diesen schönen Abend, an dem die Kapelle für ihren scheidenden Dirigenten mit fühlbarer Hingebung ins Zeug ging, und für sein 12jähriges Wirken an dieser Stätte mit einem wahren Exzess der Begeisterung. Derlei spiritus verraucht schnell; in diesem Fall aber dürfte ein erhebliches „Phlegma" zurückbleiben, die Erkenntnis, dass Kogel, ohne gerade ein „genialer" Kapellleiter zu sein, das „Museum" doch auf der vollen Höhe der Zeit zu halten verstanden hat. In dem Saal, wo ihm seine Abschiedsovation zu teil ward, hatte am Abend vorher Weingartner nach der Aufführung der 8. und 9. Beethovensymphonie einen grossen Triumph davongetragen. Ich musste leider fernbleiben; der Vortrag der „Neunten" wird allenthalben als ein Meisterstück von Inspiration und Darstellungskunst gerühmt. Das zweite Konzert des Lehrergesangvereins brachte einige gefällige Neuheiten von L. Thuille und A. Wulffius, eine mehr im Hegarschen als im Böcklinschen Stil kolorierte „Toteninsel" von H. Zöllner und eine Blüte Mozartschen Humors „Das gestörte Ständchen". Zwischen den brillant ausgeführten Gesangsnummern hörte man Instrumental-Solisten, darunter auch Prof. X. Scharwenka, dessen pianistische Kunst übrigens aus der Phantasie von Chopin doch nicht alles herausholte. Ein äusserst genussreiches Konzert, das Eugen Ysaye, der Violinist, im Verein mit seinem klavierspielenden Bruder Theophil gab, erklang leider nur vor einem recht kleinen Hörerkreis. Interessant, wenn auch in einzelnen Nuancen bestreitbar, war darin besonders der Vortrag von Beethovens Violinsonate A-dur. Das Frankfurter Kammermusik-Ensemble, das seine erste Saison mit Ehren bestanden hat, bot zuletzt noch Neuheiten von A. Klughardt (op. 28) und Wolf-Ferrari, von diesem die „Kammersymphonie" für je fünf Streich- und Blasinstrumente, sowie Klavier, eine anziehende Arbeit, die freilich nach der Tabulatur wenig fragt.

Hans Pfeilschmidt.

GENF: Das Programm des 8. Abonnementskonzerts enthielt Schumanns Ouvertüre zu Genofeva, das Violinkonzert in F-dur (op. 20) von Lalo, vorgetragen von Jacques Thibaud, die Suite in D-dur mit obligater Trompete (Herr Renard) von Vincent d'Indy, das Es-dur Violinkonzert von Mozart, sowie die Ouvertüre 1812 von Tschaikowsky Im 9. Konzert gelangten ausser bekannten Werken Bachs die „Variationes symphoniques" über den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten" von Georg Schumann zur Aufführung. Als Solist erntete Anton Sistermans reichlichen Beifall. — Im letzten Abonnementskonzert war die Hauptnummer des Programms Beethovens D-dur Symphonie. Der Violoncellist R. Schidenhelm spielte das Cello-Konzert No. 1 in a-moll von Saint-Saëns ziemlich farblos. Die Nuit de Noël, épisode

lyrique, von G. Pierné, erzielte Erfolg; die Leistungen aller Mitwirkenden: der Solisten Frl. Bachofen, Herr Brunet und des Männerchors sind über jedes Lob erhaben. Das alljährlich stattfindende Benefizkonzert der Orchestermitglieder bestätigte den guten Ruf unserer wackeren Künstlerschar aufs neue. Die „Société de Chant du Conservatoire, unter der Leitung von Prof. Jaques-Dalcroze, brachte zum Vortrag: Hippolyte et Aricie, Tragédie en 5 actes et un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin, musique de J. P. Rameau (1683—1764). Man kann das Verdienst des Vereins, dieses bedeutende Werk wieder zur Aufführung gebracht zu haben, nicht hoch genug anschlagen.

Prof. H. Kling.

GLASGOW: In Abwesenheit des Dr. Cowen leitete Mr. Wood aus London das Orchester in seiner strikten, jedem übermässigen Gebrauch eines tempo rubato abholden Weise. Er brachte uns Tschaikowskys fünfte Symphonie in e-moll, Liszts Ungarische Rhapsodie No. 2, Vorspiel und Liebestod aus „Tristan" und die Egmont-Ouvertüre zu Gehör. Die „Choral Union" im Verein mit dem „Scottish Orchestra" brachte Coleridge Taylors „Hiawatha", schien aber dieser Aufgabe diesmal nicht recht gewachsen. Dagegen erzielte die „Philharmonic Society" mit dem 1. Teil von Haydns „Schöpfung" und der „Geisterbraut" von Dvořák einen schönen und wohlverdienten Erfolg. Alljährlich findet hier ein Plebiscite-Konzert statt; die Wahl fiel diesmal auf Schuberts h-moll-Symphonie, Tschaikowskys „Nussknacker-Suite", desselben Meisters Ouvertüre „1812" und Strauss' „Tod und Verklärung". Der Vollständigkeit halber sei noch eine gelungene Aufführung des „Messias" durch die „Yong Men Association" und des „Samson" durch eine andere Gesellschaft erwähnt, und einiger grösseren Kirchen-Konzerte, bei denen besonders Mendelssohn zum Worte kam.

H. J. Conrat.

HAMBURG: Die grossen Konzertinstitute haben ihr Pensum abgearbeitet; Max Fiedler hat mit einer prächtigen Aufführung der neunten Symphonie das Werk seines Winters gekrönt, die Philharmoniker, der Cäcilienverein Spengels: sie alle haben redlich eingehalten, was sie versprochen haben. Nicht schuld der Institute und ihrer Dirigenten ist's, wenn die Abrechnung auf „flaue Zeiten" hinweist. Nach den fetten Jahren Brahms' und Strauss' sind scheinbar jetzt die mageren Jahre angebrochen, eine Zeit der Dürre für den Konzertsaal. Auch Arthur Nikischs Programme beginnen unter Monotonie zu leiden; es fehlt ihnen der fröhlich-aggressive Zug. In Berlin brachte Nikisch wenigstens die Dante-Symphonie Liszts — hier müssen zum Abschluss wieder die Pathetische von Tschaikowsky und die Tannhäuser-Ouvertüre herhalten.

Heinrich Chevalley.

KÖLN: Im Konzertleben war es während der letzten Wochen merkwürdig still, wie denn überhaupt die diesjährige Saison eine bedeutende Abnahme in der Zahl der Veranstaltungen gegen die Vorjahre gezeigt hat. Von Bedeutung war nur ein von Dr. Max Burkhardt mit seiner Singakademie im grossen Gürzenich-Saal veranstaltetes historisches Konzert, das einen Überblick über Anfänge und Entwickelung der Tonkunst in ihren verschiedenen Zweigen nebst sehr interessanten rednerischen Erläuterungen (durch den Konzertgeber) erbrachte. Die Reihe der mannigfaltigen Vorträge gab ein ungemein fesselndes Bild von den vielerlei Etappen des Themas und erfreute durch gut künstlerische Gruppierung des Gesamtmaterials sowohl in vokaler wie instrumentaler Hinsicht.

Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Der „Musikverein" (Fr. Neruda) führte im zweiten Konzert die Geisterbraut von Dvořák auf. Das abendfüllende, allzu langgezogene und durchgängig wenig packende Werk interessierte nur mässig. Der „Cäcilienverein" (Fred. Rung) berücksichtigte diesmal neben Bach und Heinr. Schütz meist dänische

Komponisten (a-cappella-Chor von Rung, Malling, Tofft und Bondesen); den Schluss bildeten die drei Psalmen von P. E. Lange-Müller, ein schönes Werk, dessen zweiter Satz hervorragend ist. Das Lady Hallé-Borwick-Konzert brachte u. a. Beethovens Violin- und Klavierkonzert (G-dur). Eins von den Palaiskonzerten unter Joach. Andersens Leitung machte mit Rimsky-Korsakows cis-moll-Klavier-Konzert (Frl. Storm aus Christiania) bekannt; über Klangeffekte hinaus fesselte das Werk nicht. Von seinem hiesigen, zwar nicht saalfüllenden, aber sehr dankbaren und treuen Publikum wurde Hans Winderstein auch diesmal herzlichst empfangen. Seine zwei wertvollen Konzerte vermittelten die Bekanntschaft der hervorragenden Sängerin Charlotte Huhn. Ihr glanzvoller Vortrag von Isoldens Liebestod erntete stürmischen Beifall. Der andere Solist war der noch junge, vielversprechende Grieche Lambrino, der u. a. Rich. Strauss' Burleske vortrug. In der Festhalle des neuen Rathauses führte die „Südschwedische Filharmonie" Gounods „Gallia", Saint-Saëns' „La Lyre et la harp" und Scenen aus Parsifal auf. Leider waren die Leistungen im ganzen ungenügend. Aus der Masse der Kammer- und namentlich Solisten-Konzerte nur einige Namen: ein Sinding-Konzert von Frau Galmayden-Christensen arrangiert, zwei schöne Naval-Abende, zwei interessante Scholander-Abende, Gesangsvorträge von Frau Mannerheim und Frau M. Boye-Jensen. Dr. William Behrend.

LEIPZIG: Nun ist es auch im Gewandhaus stille geworden, und das ist gut so; denn ein gewisses Ermüdetsein war während der letzten Konzerte nicht nur am Publikum, sondern auch an den Ausführenden und gelegentlich selbst an Prof. Nikischs Scepterschwingen zu Tage getreten. Wie die Wiedergabe von Brahms' F-dur-Symphonie im vorletzten Konzert mehrfach und so namentlich im stark verlangsamten Andante einen etwas sentimentalischen Charakter aufwies, so wurde im letzten Konzert die Egmont-Ouvertüre etwas akademisch-ledern abgespielt, und einem ähnlichen Schicksal verfielen das eine Mal Cherubinis Anakreon-Ouvertüre, das andere Mal drei Tonsätze aus Beethovens „Ruinen von Athen" (Derwischchor, Türkischer Marsch und Feierlicher Marsch und Chor). Darüber hinaus gab es aber auch in diesen beiden letzten Gewandhauskonzerten noch viel Schöngelingendes. Im 21. erzielte Prof. Jenö Hubay mit seinem temperamentvoll-tonschönen Geigenspiel (weniger mit seinem etwas fadenscheinigen selbstkomponierten Violinkonzert No. 2 E-dur, op. 90) einen vollen Triumph, und lebhaft interessierte neuerdings bei trefflicher Ausführung Robert Volkmanns kernig-schöne Ouvertüre zu „Richard III."; im 22. Konzert aber gab es nach alter Weise Beethovens Neunte, von deren Wiedergabe wir mit Freuden berichten können, dass der grosse Wurf wieder einmal gelang. Prof. Nikischs Interpretationskunst und das Leistungsvermögen des Gewandhausorchesters schwangen sich an der Kulmination des ersten Satzes, im wunderbar glückenden Scherzo und in der Instrumentaleinleitung des Schlusssatzes zu äusserster Höhe auf; aber auch mit dem Adagio und mit dem vom Gewandhauschor unter rühmenswerter solistischer Mitwirkung des Frl. Bella Alten (Braunschweig), der Frau Craemer-Schleger (Düsseldorf) und der Herren Emil Pinks (Leipzig) und Arthur van Eweyk (Berlin) sieghaft gesungenen Freudenhymnus wurde den feuertrunkenen Hörenden in würdiger Weise das Heiligtum höchster Kunst erschlossen.

Arthur Smolian.

LIVERPOOL: Unser achtes philharmonisches Konzert brachte ein sehr interessantes Programm mit vollständig internationalem Charakter: Brahms' „Tragische Ouvertüre", Griegs a-moll-Klavier-Konzert, Rubinsteins „Tänze" aus Suite No. 2 und Cowens Skandinavische Symphonie, während M. F. Davies Rossinis Largo sang. Die Orchestral Society erfreute uns mit Tschaikowskys oft gehörten Ouvertüre zu „Romeo und Julie", Stanfords „Irish Rhapsody" und Strauss' „Tod und Verklärung", während

unser junger Mitbürger Alfred Ross den ersten Satz aus Joachims „Ungarischen Konzert" meisterhaft interpretierte. Das Hauptinteresse des verflossenen Monats konzentrierte sich aber auf den „Grossen Orchester-Abend", der in jeder Saison einmal mit bedeutend verstärktem Orchester stattfand. Unter D. Cowens Leitung kam Tschaikowskys vierte Symphonie (f-moll) sehr gut zu Gehör; Liszts „Préludes", dann das Parsifal-Vorspiel, die Pariser „Venusberg Musik" und der Marsch in D aus Elgars „Pomp and Circumstance" vervollständigten das Ganze. Das letzte „Richter-Konzert" brachte mit Ausnahme der Coriolan-Ouvertüre auch nur Modernes; noch einmal Strauss' „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegel", den Walkürenritt, Liszts Mephisto-Walzer und die „Pathetische" von Tschaikowsky. Elgars „Traum des Gerontius" unter Mitwirkung von Miss Brema, Dr.. Wüllner und Mr. Black hier zum erstenmal gespielt, machte den diesem Werk überall folgenden tiefsten Eindruck bei einem massenhaft erschienenen Publikum. H. J. C.

MAGDEBURG: Einen grossen Erfolg erzielte hier ein Werk unseres Konzertdirigenten Krug-Waldsee, sein König Rother, eine Konzertoper in drei Teilen. Gleichwohl war er stark äusserlicher Natur. In erster Linie ist es eine in diesem Umfang nicht oft anzutreffende Sangesfreudigkeit, die für das Werk einnimmt, in zweiter die Gabe des Komponisten, musikalisch einfache und längst bekannte Gedanken mit Geschmack zu verwerten und sie in den Dienst eines poetischen Gedankens zu stellen. Aus der erstgenannten Eigenschaft schreibt sich die Liebenswürdigkeit des Werkes her, aus der zweiten seine Popularität. Freilich sind diese Gaben nicht mit weiteren Eigenschaften gepaart, die diesen „König Rother" etwa eine führende Rolle auf dem Gebiet der Chorliteratur anweisen. Mit der ersten Gabe verbindet sich nicht besondere Originalität, mit der andern, modern volkstümlich zu schreiben, kein tiefer romantischer Geist, der wie mit einem Zauberstab an den Vorgängen rührt, dass sie für länger als wenige Augenblicke lebendig werden. Das Werk ist für musikalische Majoritäten berechnet, mehr breit als tief und erfüllt seinen Zweck reichlich. Die Aufführung entsprach den in diesem Saal (Fürstenhof) gepflegten Traditionen, im enormen Beifall sprach sich eine starke Überschätzung dieses Werkes aus. Mit diesem Monat geht die Konzertsaison zu Ende. Das Programm des sechsten und letzten Harmoniekonzertes war bekannter Natur. Tschaikowsky spendete seine h-moll-Symphonie, Frau Fleischer-Edel sang. Eine zweite Hamburger Sängerin, Frau Hindermann, kehrte im siebenten Stadttheater-Konzert an den Ort ihrer früheren Erfolge zurück. Beethoven nahm mit seiner Pastoral-Symphonie den Hauptteil des Abends in Anspruch. Ein liebenswürdiges Konzert schenkte uns noch der Kaufmännische Verein. Das Programm begann mit Gades B-dur-Symphonie. Die beiden Dulongs holten sich neue Erfolge mit Liedern und Duetten, Konzertmeister Petersen mit seinem virtuosen Cellospiel.
Max Hasse.

MÜNCHEN: Die letzten Wochen haben uns auf einem Sitz mehr kompositorische Neuheiten gebracht, als die ganze Saison in den fünf Monaten. Zunächst als umfangreichste und in gewissem Sinn interessanteste die vom Porgesschen Chorverein zur Aufführung gebrachte Cantate für Bariton- und Sopransolo, Chor, Orchester, Orgel und Pianoforte „Das neue Leben" (La vita nuova) op. 9 von Ermanno Wolf-Ferrari, dem geschätzten Komponisten einiger gedankenfrischer Kammermusikwerke. Wolf-Ferraris „vita nuova" schöpft ihren Textstoff aus Dantes gleichnamiger Prosaerzählung, welche die Seligkeiten und Schmerzen einer äusserst innigen aber früh und jäh durch Beatricens Tod zernichteten Jugendliebe schildert; es handelt sich im wesentlichen um eine Folge spiritueller Vorgänge, transcendentaler Traumzustände des Dichters und poetischer Eingebungen; das eigentlich damatische Element, wenn man es überhaupt

so nennen darf, schwebt als unsichtbare Potenz zwischen den knapp berichtenden Zeilen, die dem äusseren Verlauf dieser Liebe gewidmet sind. Wolf-Ferrari verzichtet von vornherein auf die oratorische Vermittlung der einzelnen Stimmungsphasen etwa durch kurze Recitative; er beschränkt sich darauf, den lyrischen Gehalt der Dichtung in den musikalisch prägnanten Formen, Canzone und Lied, sowie in Instrumental-Sätzen freier Gliederung einzufassen, das Epische dagegen einfach in stummen Citaten der Partitur beizugeben. Dass er trotzdem eine imponierende Geschlossenheit, eine Plastik erreicht, die, um dem Hörer zum Bewusstsein zu kommen, des oratorischen historicus gar nicht einmal bedarf, das ist fraglos ein Resultat der ausserordentlich geschickten, ja von dramatischen Anlagen zeugenden Disposition, ein schönes Resultat kritischer Bildung und poetischer Feinfühligkeit. Aber auch die nicht geringe musikalische Begabung des Komponisten hat an der starken Gesamtwirkung Anteil. Wenn auch die Erfindung und Ausdrucksweise nicht immer auf der im ganzen sehr achtbaren Höhe sich hält, wie z. B. im ersten Chor, der, um mich eines bayerischen Kernworts zu bedienen, „altbachelt", nämlich Bachs Idiom nur äusserlich nachahmt und eine arge Stilvermischung begeht, so ist es doch eine ungemein subtile, geistreiche und anregende Musik. Wolf-Ferrari bringt in der Schilderung des Todes und in der Erinnerung an den Traum Darstellungsmittel, die an elementarer Einfachheit und Wucht mit den grossen Vorbildern bei Haydn (Schöpfung), Berlioz, Brahms (Requiem) wetteifern. In der Orchesterbehandlung stehen ihm Fähigkeiten und Kenntnisse zu Gebote; in der Chorbegleitung trägt er noch etwas pastos auf, aber es klingt alles gut und sinnentsprechend. Über die Aufführung, die unter Leitung des Komponisten und unter Mitwirkung seiner sangeskundigen Gattin, sowie der Herren Anton Moser (Bariton) und Aug. Schmid-Lindner (Klavier) stattfand, lässt sich das Beste sagen: sie war sorgfältig vorbereitet, mit Geist befeuert, von siegreicher Wirkung. — Weniger erfreulich waren die übrigen Neuheiten. Die Suite „Ein Märchen" op. 16 von Suk, mit der uns Weingartner im zehnten Kaimkonzert bekannt machte, hat alle enttäuscht, die nach den früheren talentvollen Vorlagen des bekannten tschechischen Quartettisten und Komponisten etwas Frisches erwarteten; sie ist inhaltlich und formell verfehlt. Auch die lyrische Scene „Herminia" von Berlioz, die Zumpe im 7. Abonnementskonzert des Hoforchesters zum erstenmal aufführte, gehört zu den überflüssigen Manifestationen. Berlioz verliert Kopf und Phantasie, wenn er für Gesang komponiert. Seine „Herminia" ist ein Stelzen und Stammeln, formelhaft in der Melodiebildung, monoton im Rhythmus. Im gleichen Konzert wurde die Ouvertüre „Aus dem schottischen Hochland" op. 4 von Frederic Lamond gespielt. Lamond will starke Effekte; er häuft Steigerungen auf Steigerungen, Fermaten auf Fermaten, Spannungen auf Spannungen, wobei ihm sein gutes Gedächtnis den nötigen Explosivstoff beschafft, aber die erstrebte Totalwirkung, der Einschlag will immer nicht kommen. Die Ursache liegt in dem trivialen Hauptthema und dem immerwährenden Unterbrechen des Aufbaus. Endlich sei noch der symphonischen Dichtung „Les Éolides" von César Franck gedacht, die Weingartner im neunten Kaimkonzert zu Gehör brachte. Wie Franck immer geistreich ist, so ist er's auch hier; aber die Struktur ist sehr locker gefügt und die Pointe zu offen aufs Scenische gerichtet. Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Das Programm des siebenten Philharmonischen Konzerts bestand aus der vierten Symphonie in f-moll von Tschaikowsky, dem g-moll-Klavier-Konzert von Saint-Saëns (Frau Roger-Miclos) und drei Sätzen aus der Symphonie „Romeo und Julia" von Berlioz. Wo es auf Bravour, auf Tonfülle und Farbenglanz ankommt, wie in den beiden letzten Sätzen von Tschaikowsky und im „Fest des Kapulet" von Berlioz stand die Ausführung auf der Höhe, im ersten Satz und im Andante jedoch war die Phrasierung, und infolgedessen der Vortrag bei weitem nicht deutlich genug. In der

„Liebesscene“ aus Romeo und Julia fehlte die glühende Leidenschaft und die geistreiche Spielerei. „Die Fee Mab,“ wenn auch technisch famos gespielt, hätte schärfer im Rhythmus sein können. Die Klavier-Solistin gehört nicht in ein erstklassiges Konzert. Ihrem Vortrag fehlt jede Charakteristik. — H. H. Wetzler brachte in seinem letzten Konzert die „Unvollendete“ von Schubert und die „Eroica“. Leider verfährt der strebsame junge Musiker mit der Phrasierung, dem Tempo und vielen anderen wichtigen Dingen so überaus willkürlich, dass er den Intentionen des Komponisten nicht dient. Frau Nordica sang zwischen den Symphonieen die Arie der Elisabeth mit gewaltiger Stimme und hatte einen Riesenerfolg. — David Bispham ist einer der vielseitigsten Künstler. In seinem letzten Recital sang er Lieder von Schubert, Franz, Brahms und R. Strauss. Als Deklamator ersten Ranges zeigte er sich von neuem bei der Aufführung der Mendelssohnschen Sommernachtstraum-Musik unter Frank Damrosch, wobei er den verbindenden Text meisterlich vortrug. — Als gutgeschulter Sänger mit schöner aber nicht sehr umfangreicher Bass-Stimme führte sich D. Baxter in einem Recital ein. Für den Vortrag deutscher Lieder reicht seine Kunst nicht aus. — Antoinette Szumowska ist eine respektable Pianistin mit trefflicher Technik und gutem Anschlag. Sie vernachlässigt etwas das Thematische zu Gunsten der Fingerfertigkeit, auch übertreibt sie in den Tempi. — Am letzten Kaltenborn-Quartett-Abend erlebte ein Klavier-Quintett von Hugo Kaun in f-moll op. 39 seine Uraufführung. Kaun hat unverkennbares Kompositionstalent, hat sich in diesem Werk jedoch auf ein seiner Eigenart nicht entsprechendes Feld begeben. Er hat seine Themen zu sehr für die Verarbeitung berechnet und ausgetüftelt, weshalb sich ein Mangel an Inspiration bemerkbar macht, den Kaun durch fast ununterbrochenes Modulieren zu verdecken sucht. Auf alle Fälle ist es die Arbeit eines ernsten und ehrgeizigen Künstlers. Von den Ausführenden muss der Pianist August Spanuth in erster Reihe genannt werden, der sich um die Einstudierung des schwierigen Quintetts sehr verdient machte. Zu den musikalischen Ereignissen gehörte ein gemeinsames Recital von Hugo Heermann und Richard Burmeister. Eröffnet wurde dieses mit der Kreutzer-Sonate. Heermann glänzte dann in mehreren Stücken von Bach. Schumann und Ernst, während Burmeister sich in Chopinschen Kompositionen hervorthat.

Arthur Laser.

PARIS: Aus dem Konservatorium ist diesmal nichts zu berichten, als eine vorzügliche Aufführung der neunten Symphonie. Ein „allegro appassionato“ von Edouard Lalo für Orchester, ein verschollenes Jugendwerk des durch seinen „König von Ys“ berühmt gewordenen Komponisten, hatte mit Recht wenig Erfolg. — Bei Colonne wurde der 30. Jahrestag der Gründung dieses Unternehmens durch eine vollständige Aufführung der „Seligkeiten“ von César Franck gefeiert. Dieses bedeutende Werk, das sein Schöpfer, von einigen Bruchstücken abgesehen, nie zu hören bekam, hat diesmal auch auf das minder sachverständige Publikum einen bedeutenden Eindruck gemacht und konnte sogar wiederholt werden. Man hörte ferner die mehr als ein Dutzend Nummern umfassende Bühnenmusik von Saint-Saëns für das Drama „Parysatis“ von Frau Dienlafoy. Trotz der geistvollen und glänzenden Mache konnte diese grosszügige Musik es im Konzertsaal zu keiner rechten Wirkung bringen; eigentlich gefallen hat nur ein Zwischengesang „Die Nachtigall und die Rose“, ein origineller mit echt italienischen Fiorituren ausgestatteter orientalischer Gesang ohne Worte, den Frl. Korsoff von der Grossen Oper mit glänzenden Stimmmitteln und einer heuzutage recht selten gewordenen Gesangskunst virtuos ausführte. Eine andere Neuheit, die der Zwittergattung der französischen Cantate angehörende symphonische Dichtung „Nixenliebe“ (L'amour des Ondines) von Alfred Bachelet, ein geistreich koncipiertes und mit Talent gearbeitetes Werkchen, griff nicht durch. Ebensowenig das von Leopold Auer aus Petersburg meisterhaft

vorgetragene Violin-Konzert von Brahms. In den Konzerten von Lamoureux gefiel die Symphonie in A-dur von Guy Ropartz den Kennern mehr als dem Publikum; das gleiche gilt vom Vorspiel zum zweiten Aufzug der neuen Oper „Der Fremdling" von Vincent d'Indy. Als Gast dirigierte Siegfried Wagner mit schönem Erfolg Werke seines Vaters und Grossvaters; die von ihm vorgeführten Bruchstücke seiner Oper „Herzog Wildfang" hatten jedoch wenig Glück. Dasselbe muss von dem neuen Konzert für Violoncell gesagt werden, das Saint-Saëns dem trefflichen Hollman gewidmet hat und von diesem meisterhaft vorgetragen wurde. Energisch und in ironischer Weise zurückgewiesen wurde, ungeachtet des glänzenden Vortrages durch den Komponisten, ein neues Klavier-Konzert von Emil Sauer, sein zweites. Dr. O. Berggruen.

POSEN: Nach Jahren der Trennung hat Raimund von Zur-Mühlen seinen zahlreichen Verehrern durch den Vortrag einer stattlichen Reihe von Liedern Schuberts, Schumanns (Dichterliebe), Tschaikowskys und Wilh. Bergers hohen Genuss bereitet. Was er sang und wie er sang zeigte echtestes Kunstverständnis und die wundervolle Begleitung Coenrad van Bos' steigerte noch die Freude am Genuss. In einem Konzert des Vereins junger Kaufleute, sang die Prevosti Arien und Lieder, auch ausserhalb der Bühne die siegreiche Meisterin zeigend; Heinrich Grünfeld (Cello) spielte Stücke von Popper, Sains Saëns u. s. w. in bekannter Vollendung. In hier bislang unerlebter Gründlichkeit wird demnächst, binnen einer Woche, Bachs Matthäus-Passion sowohl vom Henningschen Verein, wie auch vom Oratorien-Verein des Pastor Greulich zur Aufführung gelangen. Dr. Theile.

PRAG: Wir sind auf dem besten Wege, unseren guten Ruf als konzertarme Stadt zu verlieren. Seit Jahren jagte noch nie eine Veranstaltung so sehr die andere als heuer. Richard Strauss, der Abgott der Prager, hatte auf seiner Tournée hier nur einen mässigen Erfolg. Man fand sein Tonkünstlerorchester zwar nicht schlecht, aber ein solcher Meister darf nur an der Spitze einer erstklassigen Körperschaft reisen, darf seinen berühmten Namen nicht à la Mascagni zum Reklameschild missbrauchen lassen. Dagegen war sein Programm durchaus verdienstvoll. Es bestand nicht aus „bewährten" Renommierstücken, sondern vermittelte uns auch Neues, z. B. Bruckners gewaltige „Dritte". Ausserordentlich gefeiert wurde Grieg, der ein nur seinen Schöpfungen gewidmetes Konzert dirigierte. Das Orchester des Konservatoriums (Direktor Knittl) erwarb sich ein grosses Verdienst mit César Francks herrlicher „Psyche". Im „Juristenkonzert" kam Liszts „Mazeppa" unter L. Blech zu elektrisierender Wirkung. Dohnanyi meisterte Brahms' zweites Klavierkonzert, Helene Stägemann gefiel besonders mit Liedern von Strauss und Pfitzner. Wenig Erfreuliches leider bot wiederum das Singvereinskonzert unter H. Hessler. Das „Schicksalslied" von Brahms und das „Tedeum" Bruckners waren diesmal die Opfer einer leblosen Notensingerei. Da weckt der neue „Volksgesangverein" schon durch die Frische, womit er den „Gothenzug" von Camillo Horn und das „Schwedengrab" von Plüddemann anpackte, bessere Hoffnungen! Die Volkskonzerte der „Böhmischen Philharmonie" nahmen unter Dr. Zemanek ihren erfreulichen Fortgang und wagten sich sogar an Liszts „Faustsymphonie" und Berlioz' „Phantastische". Der Abschluss mit der „Neunten" litt unter dem Mangel ausreichender Vokalkräfte. In diesem letzten Konzert leistete Witek mit Brahms Violinkonzert Vorzügliches. Last not least führe ich die zwei Liederabende von Frau Bricht-Pyllemann an. Der eine war ausschliesslich Hugo Wolf gewidmet, als dessen Interpretin sie wenig Nebenbuhler haben dürfte. Daneben brachte sie auch das liebenswürdige Talent Anton Rückaufs zu Ehren. Von den Kammermusikabenden ist ein Flötenquintett von Brandts-Buys zu erwähnen, womit uns das Fitznerquartett bekannt machte. Hübsch, nicht bedeutend, aber interessant, als ein Programm-Werk mit Weihnachtsstimmung. Dr. R. Batka.

ROSTOCK: Das Hauptereignis war eine sehr gute Aufführung von Bruckners 7. Symphonie mit ihrem wundervollen Adagio durch Musikdirektor Schulz, der ausserdem Tschaikowskys e-moll-Symphonie brachte. — Unter den „Dichterabenden" im Frauenbildungsverein ist ein Tondichterabend (Wagner — Liszt — Cornelius — Alexander Ritter) zu erwähnen. Marie Klinger aus München trug die Lieder sehr schön und seelenvoll vor, Kapellmeister Mörike begleitete feinsinnig, ich selbst gab zu jedem der Tondichter eine kurze Charakteristik. — Von Sängerinnen traten ausser Frl. Klinger, die im Symphoniekonzert Lieder von Schubert und Hugo Wolf sang, Hedwig Kauffmann (Königsberg) und Helene Stägemann (Leipzig) auf. — Prof. Dr. Thierfelder brachte mit der Singakademie und Solokräften (Frl. Hartung-Leipzig, Frl. Gründahl-Berlin, Herr Karl Weiss-Berlin, Herr Puttlitz-Rostock) Händels Samson.

Prof. Dr. W. Golther.

STETTIN: Der Musikverein brachte unter Prof. Lorenz Liszts „Heilige Elisabeth" und damit überhaupt zum erstenmal ein Lisztsches Chorwerk zur Aufführung. Die poetische Kraft der Komposition, die tüchtigen Chor- und Orchesterleistungen, sowie die vollwertigen solistischen Darbietungen Meta Geyers und van Eweyks sicherten dem Werk nachhaltigen Erfolg. — Das zweite Symphoniekonzert des Berliner Tonkünstlerorchesters gestaltete sich zu einem Dirigententriumph des genialen Rich. Strauss. Unter seiner stets mit feinen Kunstmitteln Grosses erzielenden Leitung erwuchs Beethovens „Siebente" in stolzer Lebenskraft, jugendlicher Geistesfrische und berauschender Klangschönheit. Auch der schon die Löwenklaue verratenden Straussschen Jugendschöpfung „Aus Italien" widmete man um der Person des Komponisten willen viel Interesse. — Der brillante Pianist Raoul Pugno bot im Konzert des „Kaufmännischen Vereins" neben virtuos prunkenden Chopin- und Liszt-Vorträgen einen zwar stark retouchierten, aber darum dem modernen Empfinden nur desto verwandteren Mozart (Es-dur-Konzert). — Gesang, in dem sich hohe Kunst und Reiz der Persönlichkeit decken, spendete Lula Gmeiner, während uns aus den Vorträgen Wüllners, welche die sonst nicht leicht entzündlichen Stettiner buchstäblich hypnotisierten, nur die Persönlichkeit, wenngleich in allerhöchster Potenz, zu sprechen schien.

Ulrich Hildebrandt.

TSINGTAU (Kiautschou): In unserer jüngsten Kolonie regen sich die ersten Anzeichen eines musikalischen Lebens. Am 20. und 22. Dezember 1902 gab unsere in ganz Ostasien mit Recht geschätzte Landsmännin Frl. Marie Kayser aus Yokohama zwei gut besuchte und von schönem künstlerischen Erfolg gekrönte Konzerte. In dem ersten brachte sie in der akustisch günstigen Gouvernements-Kirche ein Lied von Emmerich und zwei Mendelssohnsche Arien (aus Elias und Paulus) zum Vortrag, in denen ihr schöner hoher Sopran bestens zur Geltung kam. Das zweite Konzert fand in Form eines Lieder-Abends im Saal des Hotels Prinz Heinrich statt. Auf dem Programm standen ausser Elsas Traum aus Lohengrin, der grossen Freischütz-Arie, dem Briefduett aus Figaros Hochzeit (unter Mitwirkung von Frau Klara Wilke), Lieder von Schubert, Jensen, Raff, Grieg, Rubinstein und Richard Strauss, die alle lebhaften Beifall des aus über 200 Personen bestehenden Publikums fanden. Hier ansässige Künstler giebt es natürlich noch nicht, so musste sich denn Frl. Kayser mit dem guten Willen einiger hiesiger Musikfreunde begnügen, als welche ausser Frau Wilke die Herren Dr. Freiherr von Erggelet (Violine), Robert Berger (Orgel) und der Unterzeichnete (Orgel und Klavier) auf dem Plane erschienen. Es verlautet, dass nicht nur das Publikum, sondern auch die Konzertgeberin mit den Erfolgen dieser musikalischen Erstlinge zufrieden ist, sodass die Kolonie recht bald wieder Gelegenheit haben wird, ihren Kunstsinn zu bethätigen.

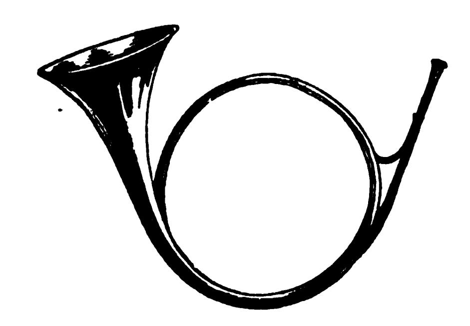
Dr. Crusen.

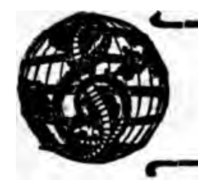


KRITIK: KONZERT

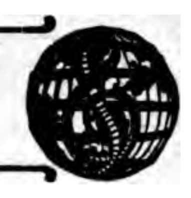
WIEN: Unter den Instrumentalvirtuosen, die in den beiden letzten Wochen auf dem Konzertpodium erschienen, hat der Geiger Jacques Thibaut unbedingt am meisten überrascht. Der dreiundzwanzigjährige junge Mann hat alles Zeug in sich, als ein Erster seines Instruments zu glänzen. Für die französische Geigerschule errang auch das Brüsseler Streichquartett einen schönen Sieg: eine sehr reiseberechtigte Vereinigung, die bei virtuoser Ausbildung jedes einzelnen ihrer Mitglieder eine selten harmonische Abtönung des Zusammenspiels erreicht. Unsere beiden grossen, gleichwertigen Männergesangvereine haben sich am Saisonschluss mit sehr gelungenen Produktionen eingestellt, denen das Hinzutreten des Orchesters die Monotonie benahm, der eine längere Reihe von Männerchören immer verfällt. Im Programm des Männergesangvereins fielen als Neuheiten Sigmund von Hauseggers durch kräftige Plastik der Erfindung packender „Schmied-Schmerz“ (Bierbaum) und Kremsers originell harmonisiertes, wirkungsvolles „Nachtlied“ (arabische Volksmelodie) auf. Den Schluss bildete die Heerruferscene aus dem zweiten Akt des „Lohengrin“, deren prächtige Männerchöre unter der befeuernden Leitung Richard Heubergers rhythmisch scharf und in berauschender Tonfülle erklangen. Der „Schubertbund“ zeigte sich in Schuberts „Gruppe aus dem Tartarus“, Bruckners „Helgoland“ und einem sehr hübschen von Chormeister Adolf Kirchl bearbeiteten Volkslied „Erlaube mir, fein's Mädchen“ auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit. Der zweite Teil des Konzertes brachte Heinrich Zöllners weltliche Cantate „Columbus“ in sorgfältigster Ausführung durch Solisten (Demuth, Louise Scholz und Ferdinand Loeser) und Chor. Ich bekenne aber, dass es mir schwer wird, gegen diese Gattung, die mir als Wechselbalg erscheint, dessen Eltern nicht unter den Bedürfnissen der Kunst, sondern unter denen der Gesangvereine zu suchen sind, das notwendige Mass kritischer Gerechtigkeit aufzubringen. Ein dankenswertes Unternehmen war die Vorführung der acht vollendeten Symphonieen Anton Bruckners durch Professor Hans Wagner und Mathilde Helm in den Räumen der Universität. Beide treffliche Pianisten, führten sie die ihnen eng vertrauten Werke auf einem Klavier vierhändig eindringlich und unter lebhafter Beteiligung einer intim interessierten Zuhörerschaft vor. Der instruktive Zweck wurde noch durch einen die Ausführung jeder Symphonie einleitenden Vortrag unterstützt. Das Beste zum Schluss. Wie seit mehreren Jahren, so erschien auch diesmal Alice Barbi am Ausgang der Musiksaison, der durch ihre unvergleichliche Kunst zum Höhepunkt wird. Ihre phänomenale Begabung, als Italienerin in die subtilsten Geheimnisse deutscher Lyrik einzudringen und sie tönend zu verkünden, bewährte sie diesmal gleich im ersten ihrer Konzerte an acht der schönsten Lieder Hugo Wolfs.

Gustav Schoenaich.





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Unseren Beilagen haben wir heute nichts Wesentliches zuzufügen.

Die Beethoven-Flügel auf den ersten vier Kartons finden in Frimmels eingehender Studie eine genaue Schilderung.

Desgleichen hat Herr Th. Unger in dem vorliegenden Schlussaufsatz zum „Akustischen Musiksaal" das Nötige über die unter den Beilagen befindlichen drei Pläne (Abbildung 14: Unterer Grundriss eines Konzerthauses; Abbildung 15: Oberer Grundriss eines Konzerthauses; Abbildung 16: Schematischer Längsschnitt durch die Mitte des Konzerthauses) gesagt.

Dem Porträt Hans Richters konnten wir eine schöne Radierung von W. Rohr, die in der von Paul Lindau herausgegebenen Monatsschrift „Nord und Süd" (Heft 233) enthalten war, zu Grunde legen.

Das Porträt Joseph Lanners ist die Beigabe zu dem Gedenkblatt, das Dr. E. v. Komorzynski dem Vater der Wiener Tanzmusik heute widmet.

Das Porträt Karls van Beethoven verdanken wir Herrn Dr. Max Vancsa, der sich schon mehrfach mit diesem Sorgenkind des grossen Meisters in der „Musik" beschäftigt hat. Zuletzt erst im vorigen Heft, Seite 54. Karl van Beethoven kann heute eine Art Aktualität für sich in Anspruch nehmen, da er der Held eines Schauspiels von Heinrich Heinemann, betitelt „Beethoven und sein Neffe" geworden ist; die Hinterbliebenen seiner Familie legten soeben ihr Veto gegen die beabsichtigte Bühnenaufführung ein, weil die Schilderung seines Charakters in genanntem Schauspiel nicht den Thatsachen entspräche, wie aus den Tageszeitungen zu entnehmen war.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Beethovens Fortepiano*
am Tage nach seinem Begräbnisse gezeichnet

* aus der Fabrik des Mr. Broadwood in London
von Hr. Ferd. Ries, John Cramer, Sr. Georg Smart als Geschenk übersendet im J. 182[illegible].



DER BROADWOOD-FLÜGEL BEETHOVENS

○ ○ ○ Nach einer Bleistiftzeichnung ○ ○ ○



DER BROADWOOD-FLÜGEL BEETHOVENS



DER GRAFSCHE FLÜGEL BEETHOVENS



II. 14





II. 14

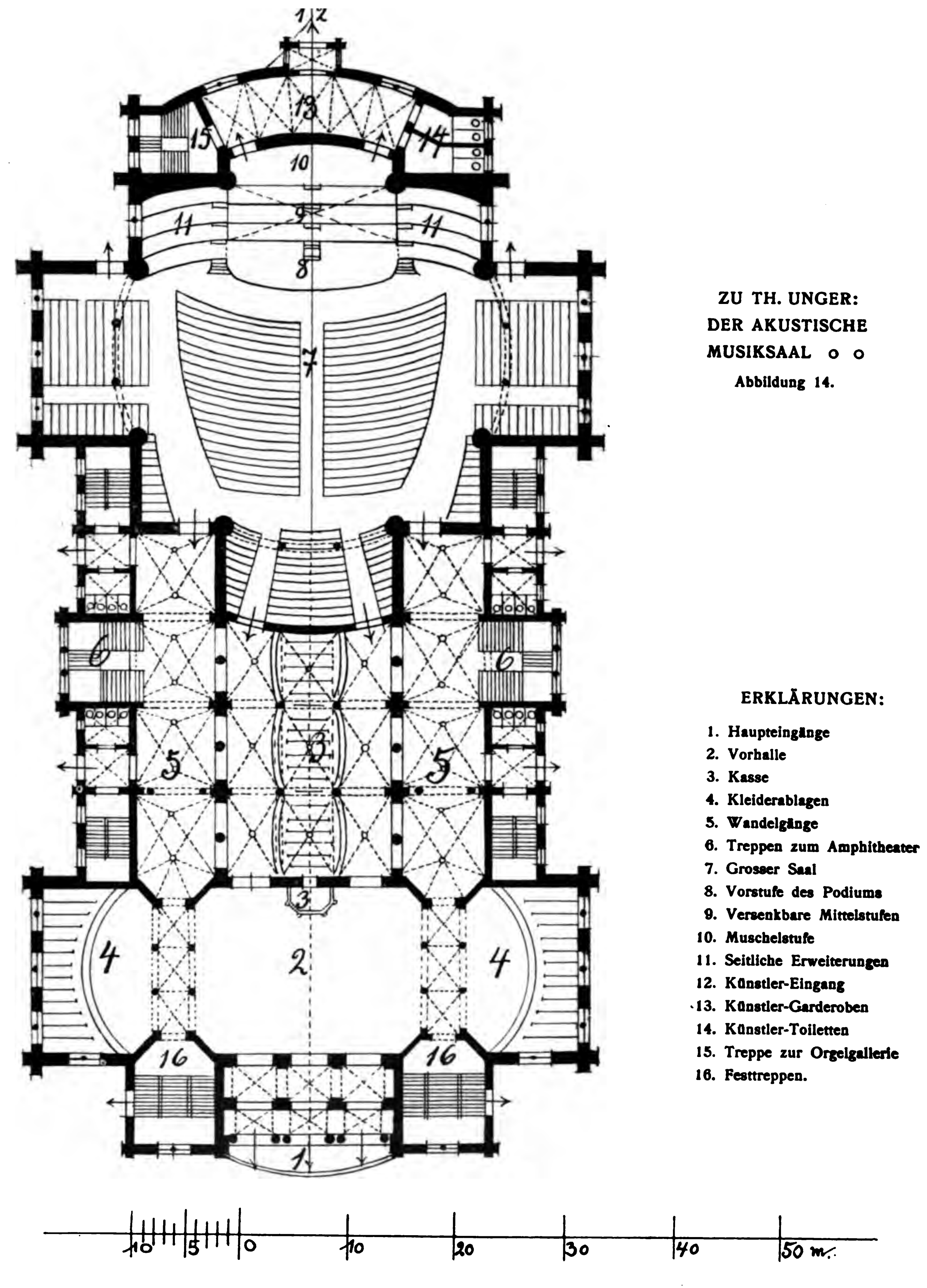
DER GRAFSCHE FLÜGEL BEETHOVENS



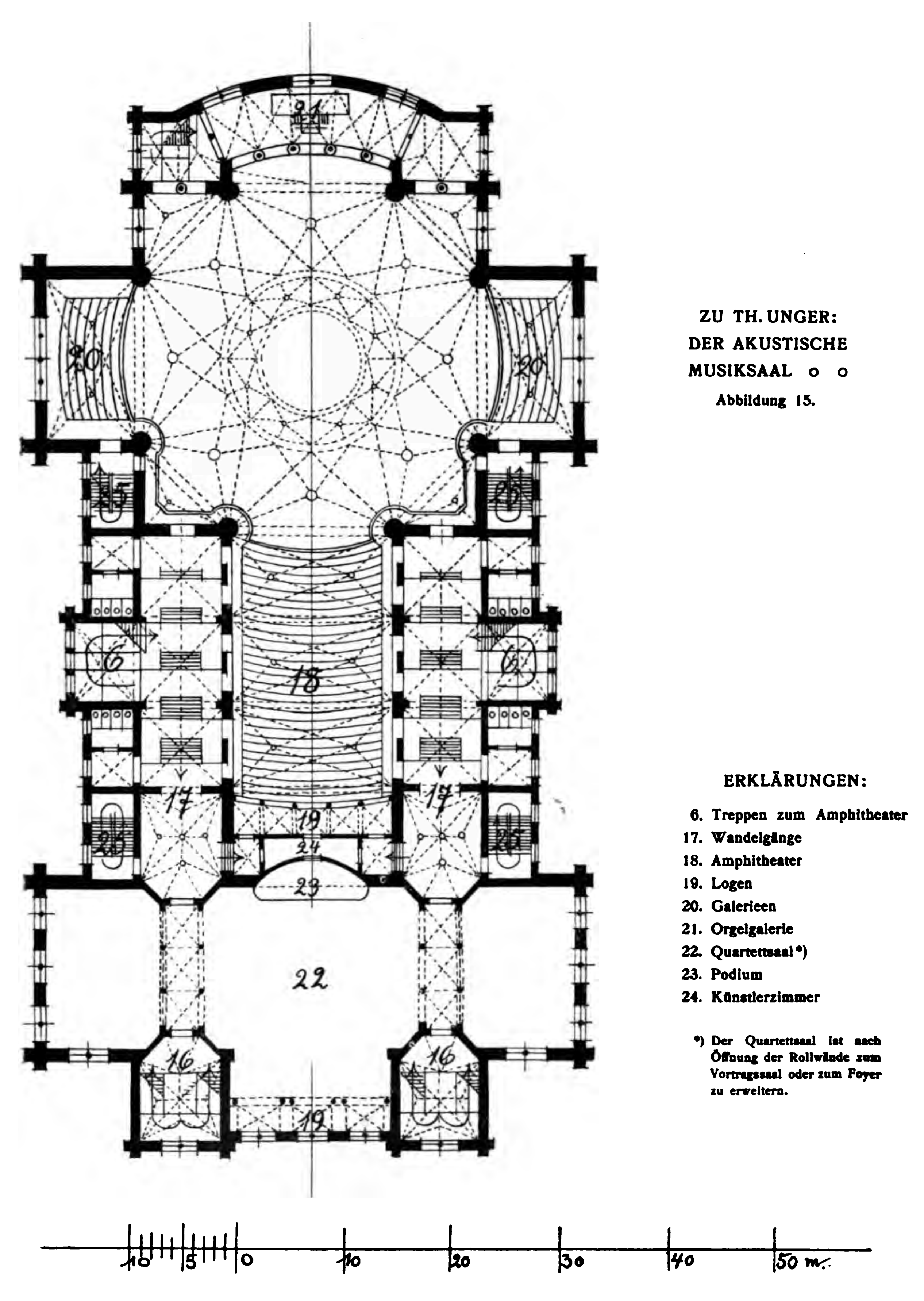


II 14

DER ERARD-FLÜGEL BEETHOVENS



Unterer Grundriss eines Konzerthauses



ZU TH. UNGER:
DER AKUSTISCHE
MUSIKSAAL o o

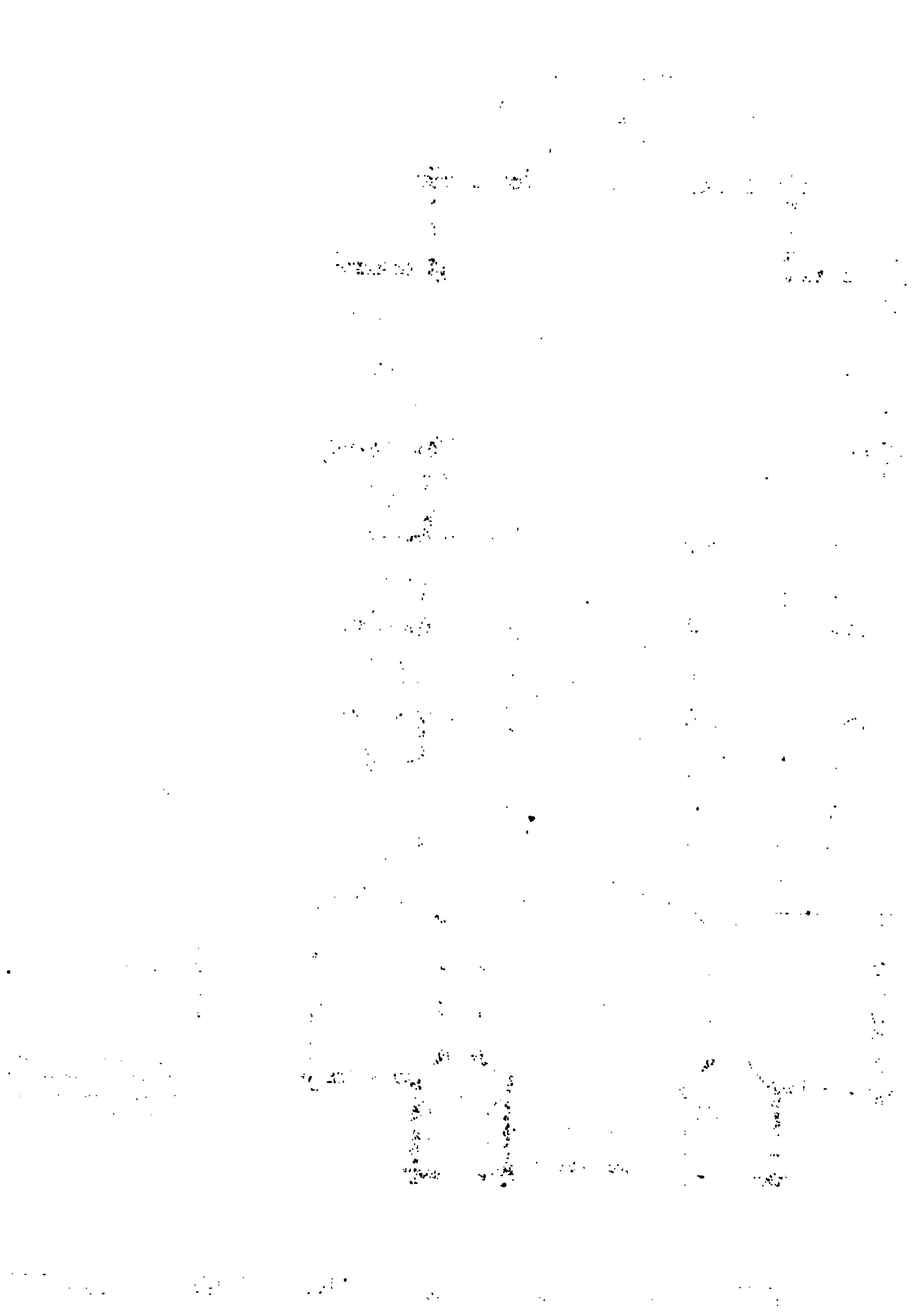
Abbildung 15.

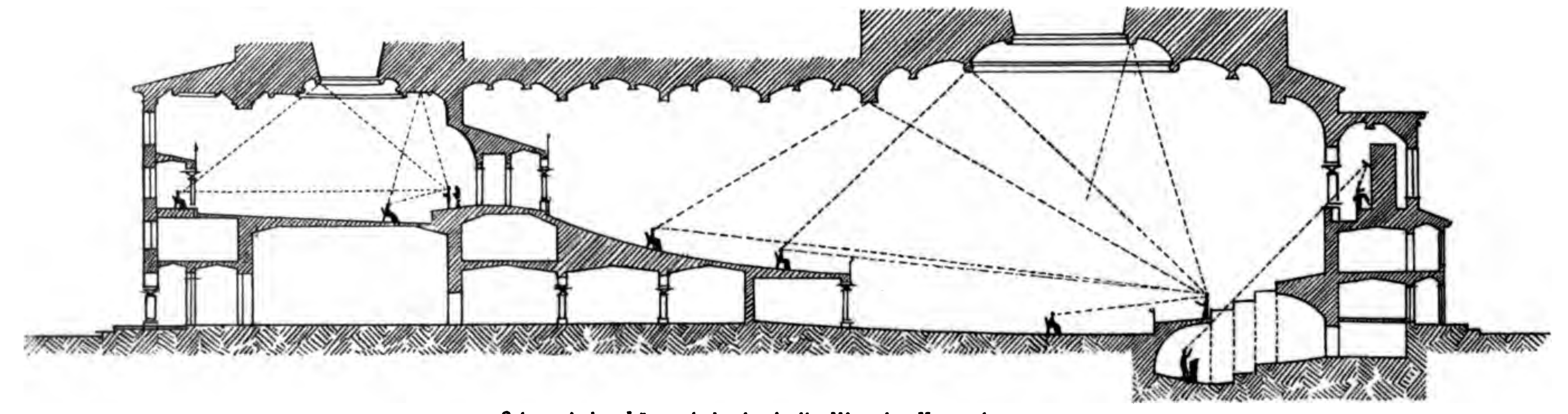
ERKLÄRUNGEN:

6. Treppen zum Amphitheater
17. Wandelgänge
18. Amphitheater
19. Logen
20. Galerieen
21. Orgelgalerie
22. Quartettsaal*)
23. Podium
24. Künstlerzimmer

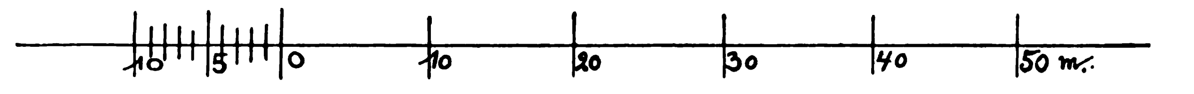
*) Der Quartettsaal ist nach Öffnung der Rollwände zum Vortragssaal oder zum Foyer zu erweitern.

Oberer Grundriss eines Konzerthauses





Schematischer Längsschnitt durch die Mitte des Konzerthauses.





o o ZU TH. UNGER: o o
DER AKUSTISCHE MUSIKSAAL
Abbildung 16.



Hans Richter

* 4. APRIL 1843



II. 14





Jos Lanner

† 14. APRIL 1843



II. 14
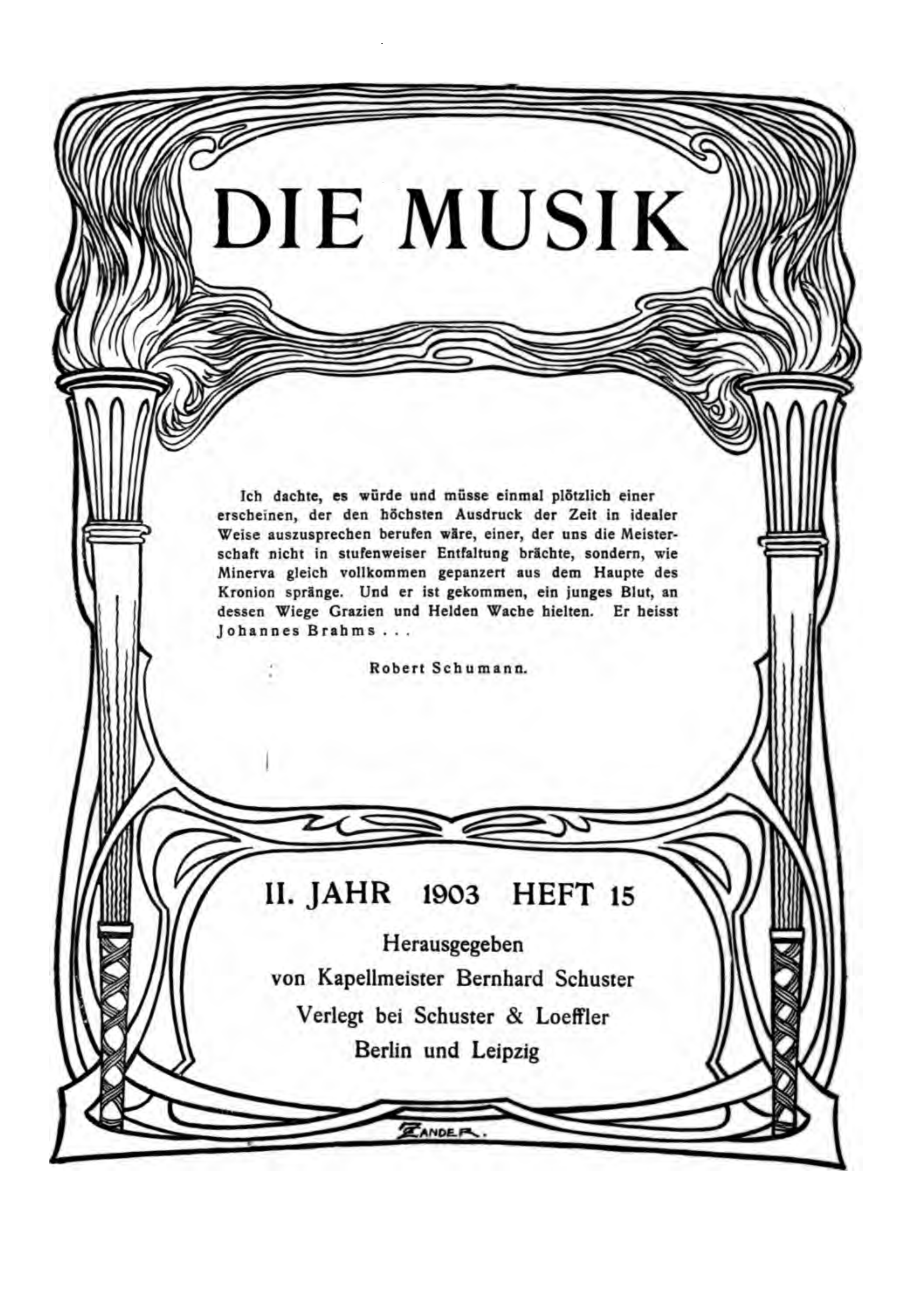






II. 14

KARL VAN BEETHOVEN



DIE MUSIK

Ich dachte, es würde und müsse einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heisst Johannes Brahms . . .

Robert Schumann.

II. JAHR 1903 HEFT 15

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

INHALT



DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o



BRAHMS ALS MENSCH, LEHRER UND KÜNSTLER

Studien und Erlebnisse

von Prof. G. Jenner-Marburg.

Es war Ende Dezember des Jahres 1887, als ich*) Brahms in Leipzig kennen lernte, wohin er kam, um zwei seiner neuesten Werke, das Doppel-Konzert und das c-moll-Trio, im Gewandhaus zur Aufführung zu bringen. Er wusste, dass ich von Kiel aus ihn hier aufsuchen würde, um auf Grund einiger meiner Kompositionen ein Urteil über meine musikalische Befähigung von ihm zu erbitten. Das war so zugegangen:

Auf den Rat eines meiner Lehrer hatte ich mehrere meiner Lieder an Simrock nach Berlin geschickt mit der Anfrage, ob er geneigt sei, sie zu veröffentlichen. Allein Simrock schrieb mir zurück, dass er im Begriff sei, in die Sommerfrische abzureisen, er könne mir daher erst gegen den Herbst hin Bescheid geben. Da liess mich eines Tages Klaus Groth, der mir sehr zugetan und in allem mein treuer Berater war, zu sich rufen. Noch sehe ich ihn an der Pforte seines Gartens stehen und mir schon von weitem zuwinken: „Kommen Sie schnell!“ rief er mir entgegen, „es sind gute Nachrichten für Sie da!“ Und freudestrahlend überreichte er mir einen Brief, aus dem ich erfuhr, dass Simrock auf seiner Sommerreise Brahms in Thun aufgesucht und ihm dort meine Lieder-Manuskripte gezeigt habe. Sie hatten nun wohl sein Interesse erregt, allein er hatte Simrock den Rat gegeben, sie nicht zu drucken. Jetzt wünsche er näheres von mir zu hören und mich gelegentlich einmal zu sehen.

Damit war weit mehr erreicht, als der Druck der Lieder, an dem mir ohnehin nicht viel gelegen war. Mein lange im stillen gehegter Wunsch, zu Brahms in Beziehung zu treten, sollte nun in Erfüllung gehen, und zwar in so schöner Weise. Wie begreiflich, wäre ich am liebsten sofort abgereist; da mir aber meine Mittel eine so grosse Reise nicht ohne weiteres gestatteten, so musste ich mich auf die von Brahms ja auch angedeutete günstige Gelegenheit vorläufig vertrösten, die denn endlich, wie oben erwähnt, am Schluss des Jahres eintrat. Groth schrieb an Brahms, ob er

*) Siehe dazu die Anmerkung des Verfassers auf Seite 235.

mich in Leipzig sehen wolle, und erhielt zur Antwort, dass ich willkommen sei.

In Hamburg gesellte sich mein Freund Julius Spengel verabredetermassen zu mir, und so ging es zunächst nach Berlin zu Joachim. Dort erlebte ich zum erstenmal einen Joachim-Quartettabend. Gleich nach dem Konzert fuhren wir mit dem Quartett nach Leipzig und kamen spät in der Nacht im Hotel Hauffe an. Nie werde ich das Gefühl vergessen, das mich überkam, als ich auf der Fremdentafel las: „Johannes Brahms aus Wien". Er war schon schlafen gegangen. Ein eigentümlicher Zufall fügte es, dass man mir ein Zimmer anwies, das neben dem seinigen gelegen war, und als ich eintrat, kündete mir ein gesundes Schnarchen die Nähe des Gewaltigen. Leise kleidete ich mich aus und legte mich mit einem seltsamen Gefühl, gemischt aus Ehrfurcht, Stolz und Angst, zu Bett.

Als ich am folgenden Morgen hinunterkam, hatte Brahms bereits gefrühstückt. Behaglich rauchend las er Zeitungen. Fast erschrak ich, als ich ihn sah: denn ich hatte ihn mir — ich weiss nicht warum, vielleicht nach Art unserer Landsleute, wie Klaus Groth — hochgewachsen vorgestellt, und so wollte mir erst gar nicht in den Sinn, dass dieser kleine, rundliche Herr dort Brahms sei. Freilich, sein Kopf liess keine Zweifel aufkommen.

Brahms empfing mich mit wohlthuender, einfacher Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit, deutete mir an, er wisse, weshalb ich gekommen sei, und verstand es, mit geraden, kurzbestimmten Fragen, die er beiläufig an mich richtete, mir zu helfen, über die erste Verlegenheit und Scheu hinüberzukommen, so dass ich in kurzer Zeit von dem Wohlwollenden seiner Natur überzeugt war und ein unbegrenztes Vertrauen zu ihm gefasst hatte. Auch sorgte er dafür, dass ich die Fülle des Schönen und Neuen, die sich mir in diesen unvergesslichen Tagen bot, in vollen Zügen geniessen konnte. Einmal auf einem Spaziergang schob er vertraulich den Arm in meinen mit der Begründung, er sehe schlecht, was auch wirklich der Fall war, und sagte: „Wenn Sie mir was Hübsches mitgebracht haben, so legen Sie es nur auf mein Zimmer". In der Silvesternacht waren wir in grosser Zahl um Brahms versammelt, und als nun die Glocken das neue Jahr einläuteten, stand jemand auf und sagte die einfachen Worte: „Wir warteten aufs neue Jahr, da kam's, mit ihm ein guter Genius, Johannes Brahms." Ich fühlte, diese Worte hatten für mich einen besonderen Sinn; ich wusste, für mich begann wirklich ein neues Jahr, eine andere Zeit, eine neue Lebens-Epoche, wenn ich auch damals noch nicht ahnen konnte, in welchem Masse.

Nach dem Kammermusik-Konzert, in dem Brahms selbst den Klavierpart des c-moll-Trios gespielt hatte, dauerte das Zusammensein im Wirtshaus mit den Leipziger Musikern und Musikfreunden ungebührlich lange.

Die Festzeit war vorüber. Joachim, Hausmann und Spengel waren bereits abgereist, und auch ich musste an die Abreise denken. Aber Brahms hatte noch nicht mit mir über meine Arbeiten gesprochen, und deswegen war ich doch gekommen. Wohl hatte er öfter in diesen Tagen im Beisein anderer geäussert, dass ich Talent habe, gewissermassen zu meiner gesellschaftlichen Legitimation, jedoch hoffte ich immer auf eine Stunde unter vier Augen.

Es war 3 Uhr vorüber, als wir in jener Nacht im Hotel Hauffe ankamen. Wie erfreut, zugleich aber auch erstaunt war ich, als Brahms mir zu dieser Stunde bei dem Gutenachtgruss eröffnete, er werde mich um 7 Uhr in der Frühe auf seinem Zimmer erwarten, um mit mir über meine Kompositionen zu sprechen. Pünktlich stellte ich mich zur angegebenen Zeit ein und fand ihn frisch und rosig, die Behaglichkeit selbst, beim Frühstück. Die unruhigen Tage, die ausser den Konzerten auch in gesellschaftlicher Beziehung ungewöhnliche Anforderungen an ihn gestellt hatten, schienen ihm offenbar nicht das geringste angehabt zu haben. Aus einem sehr grossen Etui nahm er entsprechend grosse Cigarren und zündete sich eine an. Jeder Zug verriet den geniessenden Kenner. Solcher Kraft gegenüber wollte ich eine Schwäche nicht eingestehen, und so zündete ich ebenfalls die angebotene Cigarre mutig an, obwohl es mir etwas peinlich war, so früh nach durchwachter Nacht, noch dazu eine „echte", zu rauchen. Auch konnte ich nicht verhindern, dass mir hin und wieder die Cigarre ausging, die mir Brahms dann unermüdlich wieder anzünden half. Währenddessen nahm er meine Arbeiten vor.

Ich hatte ihm ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello, einen Chor mit Orchesterbegleitung, Frauenchöre a cappella und Lieder mitgebracht, und fand ihn bis ins kleinste hinein genau orientiert, wie er denn auch später ohne Ausnahme niemals Arbeiten mit mir durchnahm, die er sich nicht vorher gründlich angesehen hatte. Nach einigen einleitenden Bemerkungen, in denen er aussprach, dass er im allgemeinen einen günstigen Eindruck von meinen Kompositionen bekommen habe, gab er mir zunächst den Chor mit Orchesterbegleitung, der etwas lang geraten war, zurück mit den Worten: „Schade um das schöne kleine Gedicht." Es war Klaus Groth's: „Wenn ein müder Leib begraben." Dasselbe Schicksal erfuhren die Frauenchöre, ich bekam sie zurück mit der ebensowenig tröstlichen Versicherung: „So etwas ist sehr schwer zu machen."

Um so eingehender nahm er dann aber das Trio und die Lieder mit mir durch.

Bei dem ersten Satz des Trios wurde viel hin- und hergeblättert. Mit vernichtender Schärfe wies Brahms mir das Unlogische des Aufbaues nach; es war, als wenn alles unter seinen Händen zerbröckelte und das



Ganze in seine einzelnen Teile auseinanderfiel. Mit wachsendem Schrecken sah ich, wie schwach und lose diese zusammenhingen; ich erkannte, dass das Band, das sie zusammenhalten sollte, weniger ein innerliches als ein äusserliches war: es war nichts weiter, als das Schema der Sonatenform. Das Wesen der Form begann sich mir zu enthüllen, und ich begriff mit einem Male, dass es nicht genügend sei, hier und da einen guten Einfall zu haben; dass man nicht eine Sonate geschrieben hat, wenn man einige solcher Einfälle äusserlich durch die Form der Sonate zusammenhält, sondern dass umgekehrt die Sonatenform mit Notwendigkeit aus dem Gedanken hervorgehen muss. Schon jetzt machte ich die Erfahrung, dass gerade diejenigen Stellen, von denen ich mir am meisten versprochen hatte, Brahms gar nicht zu interessieren schienen. Bei solchen schwärmerischen Stellen, wo mein Herz höher klopfte, und mein Auge gespannt und angstvoll an dem seinen hing, tadelte er mit ruhiger Kälte „schläfrige und faule" Bässe, zeigte mir schwache Harmonieen, indem er mit einigen Noten andere andeutete, die sowohl logischer waren, als auch den Gedanken erst klar und kräftig heraustreten liessen, der bei meinen Harmonieen sozusagen stecken geblieben und entwickelungsunfähig geworden war. So war es mir eine schmerzliche Enttäuschung, einzusehen, dass oft, wo ich meinte, das Beste geleistet zu haben, gerade da meine Erfindungskraft gestockt hatte. Dem Ganzen aber fehlte jene breite und volle Unterströmung der Empfindung, welche die Einheitlichkeit der Wirkung eines Kunstwerkes hervorruft, indem sie in allen Teilen gleich lebendig sich äussert und allen noch so mannigfaltigen und noch so entfernten Einzelheiten ihr bestimmtes Gepräge giebt. Sätze, wie: „Das hätte auch ebensogut ganz anders heissen können," gaben mir schon damals viel zu denken. Nach wenigen Minuten hatte ich die niederschlagende Überzeugung, dass meine ganze Komponiererei ein schwächliches Nachgeben jeder sich vordrängenden Empfindung verrate, sich in einer kindischen Freude an „schönen" Einzelheiten ergehe, mithin ein zielloses Hin- und Hertappen: Dilettantismus sei. Brahms zeigte mir, wie mein Blick mit wahrhaft rührender Zärtlichkeit an unwesentlichen Dingen gehangen hatte, während das Wesentliche, worauf es ankam, unbeachtet geblieben war. Naturgemäss traten diese Mängel im langsamen Satz besonders stark hervor; doch ist es leichtverständlich, wenn ich bekennen muss, dass gerade dieser Satz voll jugendlicher Schwärmerei mein Stolz war: und so fiel denn die ganze Pracht dieses geliebten Adagios als eine bittere Enttäuschung vor meinen sehenden Augen in ein leeres Nichts zusammen. Für meinen Schmerz aber, den Brahms wohl mitempfinden mochte, hatte er nur den zweifelhaften Trost: „Ein so langes Adagio ist das Schwerste."

Im Scherzo hatte ich mich „originell" gebärdet. Meine Kieler Freunde

und, wenn ich mich recht erinnere, sogar die Zeitungen hatten nach einer öffentlichen Aufführung die Originalität dieses Stückes laut gerühmt. Leider hielt auch sie nicht stand; diese Originalität verwandelte sich allgemach in einfachen Unsinn. Wir kamen merkwürdig schnell über diesen Satz hinüber, und wohlmeinend sagte Brahms: „Nicht wahr, Sie versprechen mir, so etwas nicht wieder zu schreiben."

Das Finale hatte Rondoform. Hier ging es mir verhältnismässig gut. Erstaunt war ich, als Brahms bei einer Stelle, die mir gar keiner besonderen Beachtung wert zu sein schien, mit den Worten anhielt: „Sehen Sie, das ist ein gutes Zeichen." Ich erinnerte mich deutlich, dass während der Arbeit diese Stelle mir ohne besondere Mühe von der Hand gegangen war; da aber eine weitere Erklärung nicht erfolgte, so blieb mir durchaus unverständlich, was von Erfreulichem diese Stelle denn eigentlich enthalte. Nur eines schien mir unzweifelhaft zu sein, dass es beim musikalischen Schaffen noch Dinge geben müsse, von denen ich absolut nichts wisse. So lenkte Brahms meinen Blick von der Oberfläche einer traumseligen Empfindung hinunter in Tiefen, wo ich nur ahnen konnte, dass neben der Empfindung auch ein anderer Faktor thätig sein müsse, der aus Mangel an Können und Wissen bei mir nur sehr unvollkommen mitarbeitete: der Verstand. Ich sah nicht allein, dass ich zu lernen habe, sondern vor allem gleichzeitig, wo ich zu lernen habe. Mir fehlte zunächst eine solide Grundlage des Wissens. Ich fing an zu begreifen, warum Brahms, als ich ihm auf seine Frage, was ich denn jetzt eigentlich treibe, geantwortet hatte, ich lerne instrumentieren, laut auflachte und geringschätzig meinte: „Habe ich doch nicht gewusst, dass man das auch lernen muss, wenn man seine fünf Sinne bei einander hat," und das Gefühl, ich sei auf dem Holzweg, wurde in mir immer bestimmter.

Ich halte es nicht für überflüssig, auf den Sinn dieses Brahmsschen Ausspruches näher einzugehen, und gestatte mir zu diesem Zweck eine kleine Abschweifung.

So selbstverständlich es ist, dass ein Komponist die Technik der einzelnen Instrumente, für die er schreibt, kennen lernen und gründlich studieren muss, so sicher ist es, dass er eine Vorstellung ihrer Wesens- und Klanges-Eigentümlichkeiten nur durch Partitur-Studien verbunden mit eigener praktischer Erfahrung erlangen kann, was beides für jemanden, „der seine fünf Sinne bei einander hat", besonders hervorragende Schwierigkeiten nicht bietet. Der letzte Grund aber für den eigenen, unsagbaren Zauber des Mozartschen, die grandiose Wucht des Beethovenschen, den wunderbaren Glanz des Weberschen und die blendende Pracht des Wagnerschen Orchesters liegt in der eigenartigen Empfindungsweise dieser individuell so verschiedenen Naturen, oder man müsste fragen, von wem haben Tizian,

Rubens und Rembrandt ihre ihnen eigentümlichen Farben zu mischen gelernt. Diese Farben und Klänge sind nicht den Gestalten und Gedanken als lose Gewänder umgehängt, die man vertauschen kann, sondern sie sind ein Stück ihres Wesens selbst und werden als solches empfunden, während die von den Meistern kopierten oder virtuos gesteigerten Klänge der Nachahmer als mehr oder weniger sinn- und seelenlose, karikaturenhafte Gebilde erscheinen müssen. Wie oft hat man in früheren Jahren Brahms vorgeworfen, er könne nicht instrumentieren, ohne den unsinnigen Widerspruch dieses Satzes zu fühlen, als ob Instrumentieren eine Kunst für sich wäre, die wohl so viele leere Köpfe in kürzester Zeit erlernen konnten, ein Meister, wie Brahms, jedoch zu begreifen zeitlebens nicht imstande sei. Jetzt, wo man seine Eigenart mehr verstehen und lieben gelernt hat, entdeckt man auch plötzlich, wie wunderbar schön sein Orchester klingt, und so ganz anders, als das Orchester anderer Meister. Es ist ein billiges Vergnügen bei der hohen technischen Vollendung unserer heutigen Instrumente, Klänge durcheinanderzumischen und auf diesem Experimentierwege „neue, ungeahnte Klänge zu finden"; aber den Zauber eines einzelnen Instrumentes empfinden zu lassen, ist schon bei weitem schwieriger, da muss man schon melodische Erfindung beweisen; vollends aber im Zusammenwirken des Orchesters den Zauber der einzelnen Instrumente auch gegeneinander wie miteinander selbständig zu wahren, und so neue Klänge zu „finden", da muss man schon ein geborener Symphoniker sein. Woher kommt es, dass von den vielen modernen Nachahmern Wagners fast niemand auf dem Gebiet der dramatischen Musik nachhaltigen Erfolg aufzuweisen hat? Und woher kommt es, dass sich auf dem Gebiete der sogenannten symphonischen Dichtung, wo die Saaten so üppig ins Kraut schiessen, ein Jagen nach neuen Klangeffekten bemerklich macht, deren Wirkung, einige Male angewendet, so schnell versagt?

Ich kehre zur Sache zurück. Mit den Liedern ging es mir ein wenig glimpflicher. Freilich wurden auch hier zu meinem grossen Schmerze einige gleich unbeachtet bei Seite gelegt: Es waren die grossen, ausdrucksgewaltigen, von denen ich so viel hoffte. Dafür wurden aber einige kleinere unter die Lupe genommen. Nun fielen auch einige Worte der Anerkennung, wie: „Das vergisst man nicht, wenn man es einmal gesehen hat", oder: „Das hätte ein gutes Lied werden können".

Mir war nach allem zu Mute wie jemandem, der nach langer Wanderung auf einem Irrwege sich dem Ziele nahe glaubt, plötzlich sich aber seines Irrtums bewusst wird und nun in weiter Ferne seinen Kräften unerreichbar das Ziel entschwinden sieht. Das so freundliche und vertrauliche Benehmen, das Brahms in den vorhergehenden Tagen gegen mich an den Tag gelegt, hatte mir eine gewisse Sicherheit, ein gewisses Selbst-

vertrauen gegeben, das nun allerdings bedenklich ins Wanken kam. Allein trotz der unbarmherzig harten Beurteilung, die meine Arbeiten von ihm erfuhren, fiel nicht ein ironisches oder gar ein böses Wort, stets schien alles durch ein vertrauenerweckendes Wohlwollen gemildert zu werden: Er zeigte mir eben unnachsichtig und unwidersprechlich, dass ich nichts könne. Auch der hohe Gesichtspunkt, von dem aus er urteilte, den ich nur ahnen, nicht begreifen konnte, flösste mir eher Mut ein. Denn vor meinen Blicken that sich hier eine neue Welt auf. Ich sah den rechten Weg in das Land wahrer Kunst klar greifbar vor mir, wenn dieses selbst sich auch noch im Nebel verlor.

Ich war zu Brahms gekommen in der Absicht, ihn um Rat zu fragen, so war auch Klaus Groths Meinung gewesen. Weder ihm, noch mir konnte der verwegene Gedanke kommen, Brahms zu bitten, mich als seinen Schüler anzunehmen; wussten wir doch beide, dass Brahms in Wien als Privatmann lebe und nicht unterrichte. Nur eine Bestätigung sollte ich mir von ihm holen, dass ich nicht ohne Talent sei, sowie einige Ratschläge für die nächste Zukunft. Wohl war es mir auffallend, dass Brahms bei der Besprechung meiner Arbeiten wiederholt die Wendung einflocht, wobei er nach seiner Weise die erste Silbe kurz und energisch hervorstiess: „Ja, ich könnte Ihnen vielleicht nützen". Doch wusste ich nicht recht, wie ich diese Worte aufnehmen sollte; jedenfalls wagte ich kleinmütig nicht, sie so auszulegen, als ob er bereit sei, mich zu unterrichten, und so fragte ich ihn bescheiden um seinen Rat. Nach einem scharfen Examen, was ich bisher überhaupt getrieben habe, sagte Brahms: „Sehen Sie, in der Musik haben Sie noch nichts ordentliches gelernt; denn alles, was Sie mir da von Harmonielehre, Kompositionsversuchen, Instrumentieren u. dergl. erzählen, halte ich für nichts". Sodann fragte er mich, wie alt ich sei, und als er hörte, dass ich soeben das 22. Lebensjahr beendet habe, verhehlte er mir seine Bedenken nicht, ob es nicht schon zu spät sei, und fuhr dann fort: „Zunächst suchen Sie sich einen Lehrer, der Sie im strengen Contrapunkt unterrichtet; die besten findet man unter den alten Kantoren auf den Dörfern; er braucht gar nicht so berühmt zu sein, wie Herr X." (er nannte einen bekannten Namen), „es ist unbedingt nötig, dass man die Welt eine gute Zeit lang durch diese Brille sieht. Da werden Sie für einige Jahre genug zu thun haben. Aber schreiben Sie mir".

Am selben Tage noch reiste ich zurück nach Hamburg, wo ich einige Zeit blieb. In einem Cäcilienvereins-Konzert wurden unter Spengels Leitung auch jene Frauenchöre zur Aufführung gebracht, die Brahms mit der Bemerkung weggelegt hatte, dass so etwas sehr schwer zu machen sei. Mir schien es nun selbst so, wenigstens hatte ich trotz des Beifalles vonseiten des Publikums jegliches Vertrauen zu meinen Kompositionen ver-

loren. Ich war in einer unbehaglichen Stimmung, da ich nicht mit mir ins Reine kommen konnte, was denn nun eigentlich mit mir geschehen solle.

Eines Erlebnisses aus diesen Tagen, dessen ich mich gern erinnere, möchte ich hier kurz gedenken, da es unter anderen Umständen meinem ganzen Lebensgang eine andere Wendung hätte geben können und vielleicht auf meine Entschlüsse nicht ohne Einfluss geblieben ist: ich lernte kurze Zeit darauf in Hamburg Tschaikowsky kennen.

Er war in jenen Tagen auch in Leipzig, dort sah ich ihn in der Direktionsloge des Gewandhauses während des Neujahrs-Konzertes. Er begann damals seine Reise durch die Hauptstädte Deutschlands, um seine Kompositionen zur Aufführung zu bringen. So war er nun auch nach Hamburg gekommen, und ich wurde ihm in einer grossen Gesellschaft, die Herr von Bernuth ihm zu Ehren nach seinem Konzert veranstaltete, vorgestellt. Er war eine vornehme und liebenswürdige Erscheinung; mit feinem, weltmännischem Benehmen verband er eine bezaubernde Anmut, durch die man sich sofort zu ihm hingezogen fühlte. Freundlich lud mich Tschaikowsky ein, ihn am folgenden Morgen zu besuchen und ihm einige meiner Kompositionen zu zeigen, und so brachte ich ihm dieselben Arbeiten, die ich soeben Brahms in Leipzig vorgelegt hatte. Tschaikowsky schien Interesse für sie zu haben, doch war es mir sehr lehrreich zu sehen, wie es ihm bei seinem Urteil auf so ganz andere Dinge ankam als Brahms. Er sprach viel mehr als Brahms, aber in weit unbestimmteren Ausdrücken. Es war viel von schöner Stimmung die Rede und allgemeineren Dingen, die sich alle mehr auf den Charakter des vorliegenden Musikstückes bezogen. Brahms dagegen packte den Bau des Stückes von Grund aus an, und mit sicherem Blick legte er die Schwächen der musikalischen Struktur bloss, so dass das Ganze schon sehr fest gefügt sein musste, wenn es nicht jedes Haltes und Gehaltes zu entbehren scheinen und alle schönen Träume und mit ihnen alle „schöne Stimmung" und Begeisterung vor diesem unbarmherzigen Blick in nichts zerstieben sollte. Etwas unvermittelt forderte Tschaikowsky mich auf, mit ihm nach Petersburg zu gehen. Die freundliche Noblesse seines liebenswürdigen und ungemein feinfühligen Wesens zogen mich wohl an, allein jene ruhige, überlegene Sicherheit und Bestimmtheit der Brahmsschen Natur lag mir zu sehr im Kopf, ich hatte einen Hauch seines klaren Geistes zu deutlich verspürt, als dass ich imstande gewesen wäre, diesen Gedanken auch nur ernsthaft zu erwägen, obwohl damals, wie schon gesagt, noch keineswegs entschieden war, was in nächster Zukunft mit mir werden solle. Brahms hatte kaum ein Wort gesprochen, aus dem ich nicht unmittelbar Nutzen ziehen konnte; er hatte mir einen geradezu unschätzbaren Dienst erwiesen, indem er in mir die Überzeugung von der Wertlosigkeit meiner Arbeiten unerschütterlich befestigte. Tschaikowsky that alles, diese Überzeugung

wankend zu machen, aber ich fühlte deutlich, sein Urteil hatte nichts Förderndes für mich, es war in dieser Beziehung völlig unfruchtbar und wertlos: ich konnte daraus nichts lernen.

Ich verbrachte mit Tschaikowsky allein fast einen ganzen Tag. Begreiflicherweise hatte ich öfter Neigung, mit ihm über Brahms zu sprechen, doch ich merkte, dass Brahms ihm unbehaglich war, er fühlte sich offenbar von seiner Persönlichkeit abgestossen.

Auch Hans von Bülow lernte ich damals in Hamburg kennen, ich sass im Tschaikowsky-Konzert hinter ihm und seiner liebenswürdigen Frau. Er war gut gelaunt und erfreute sich an dem Spiel des jungen Sapellnikoff, der das Bülow gewidmete Tschaikowskysche b-moll-Klavier-Konzert vortrefflich vortrug. Wie betrunken reiste ich endlich nach Kiel zurück.

Gleich nach meiner Ankunft, als könne mir etwas dazwischen kommen, führte ich einen Entschluss aus, der mir aus allen Erwägungen heraus während der Reise gereift war: ich schrieb einen Brief an Brahms, in dem ich ihm mein Herz vertrauensvoll ausschüttete und ihn schliesslich bat, mit mir eine Ausnahme zu machen und mich als seinen Schüler anzunehmen. Erst dann ging ich zu Klaus Groth, um ihm zu erzählen. Wir blieben nicht lange in Ungewissheit: Sofort antwortete mir Brahms mit folgenden Zeilen:

Geehrter und lieber Herr!

Ich habe einige Scheu zu überwinden — aber schliesslich weiss ich Ihnen doch nichts besseres, kaum anderes zu raten, als hierher zu kommen und bei Herrn Eusebius Mandyczewski zu studieren. Herr M. ist ein junger, sehr tüchtiger Mann, der Ihnen auch gewiss in jeder Hinsicht sympathisch sein wird. Was Sie von mir zu wünschen haben könnten, steht Ihnen in vollem Masse zu Diensten. Gern hoffte ich, Sie könnten sich rasch entschliessen zu kommen, damit Sie den Rest des Winters noch benützten! Der Sommer macht vermutlich eine lange Pause!

In grosser Eile und mit herzlichen Grüssen an Sie und Klaus Groth

Ihr ergebener

Joh. Brahms.

Die entscheidende Wendung meines Lebens war eingetreten. Dank der Opferwilligkeit edler Freunde in Kiel, deren Namen mir sogar bis auf den heutigen Tag verschwiegen worden sind, konnte ich bald darauf nach Wien abreisen, wo ich am 13. Februar 1888 morgens direkt von der Bahn zu Brahms ins Zimmer trat.

Wieder war es am frühen Morgen, wieder bot er mir eine von den grossen Cigarren aus dem mir schon bekannten unförmlichen Etui an, und

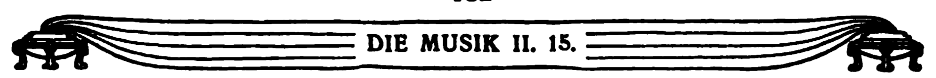
wieder konnte ich nicht verhindern, dass sie mir während des Erzählens wiederholt ausging. Aber schon bei dem zweiten Streichholz sagte Brahms: „Eine gute Cigarre scheinen Sie nicht wert zu sein," und niemals bis zu seinem Tode habe ich wieder eine von den „echten" bekommen, sondern ich wurde stets im Gegensatz zu anderen mit einer österreichischen Regie-Trabuco abgespeist. Bald indessen sollte ich sehen, wie die Worte seines Briefes: „Was Sie von mir zu wünschen haben könnten, steht Ihnen in vollem Masse zu Diensten" gemeint seien. Zunächst stellte er mich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Herrn Eusebius Mandyczewski, meinem Contrapunkt-Lehrer, vor; dann ass ich zum erstenmal mit ihm im „roten Igel" zu Mittag, und nach Tisch ging er mit mir Wohnung suchen, wobei er die alten Häuser bevorzugte. Auf diesen Wanderungen durch die Stadt brachte er mir gleich zum Bewusstsein, auf welch heiligem Boden wir uns befanden. Vor einem Hause hiess es: „Hier ist ‚das Auge Gottes'", und vor einem anderen: „Hut ab, hier ist der ‚Figaro' geschrieben!" Auch in der Rauhensteingasse waren wir. Endlich fanden wir im sogenannten Freihaus auf der Wieden in der Nähe seiner eigenen Wohnung ein für meine Bedürfnisse passendes Zimmer. „Der junge Mann hat die Musik gern," sagte Brahms zur Vermieterin, „hört er hier wohl zuweilen ein wenig Klavierspielen, Singen oder so?" Damit könne sie allerdings nicht dienen. „Nun, so thut es auch nichts." Dann schenkte er mir eine von seinen Kaffee-Maschinen, Teller, Tasse, Löffel, Messer und Gabel, so dass ich gleich am ersten Tage behaglich installiert war. Seine Bibliothek stand mir zur Benutzung offen, ebenso auch seine Kasse. Ich konnte Geld von ihm haben, soviel ich brauchte, aber ich habe nie nötig gehabt, es von ihm zu nehmen und auch nie genommen. Abends führte er mich dann in den Wiener Tonkünstler-Verein ein, in dem Brahms Ehren-Präsident war, und empfahl mir, mich an den ungefähr gleichalterigen Dr. Rottenberg anzuschliessen, dessen Freundschaft mir unendlich wertvoll geworden ist.

Es wurde verabredet, dass meine contrapunktischen Arbeiten bei Mandyczewski sofort beginnen sollten. Bei ihm arbeitete ich lediglich strengen Satz, während ich Brahms meine freien Kompositionen brachte und zwar nicht zu ein für allemal festgesetzten Stunden, sondern wenn ich eine Arbeit beendet hatte, übergab ich sie ihm, und nach einigen Tagen wurde sie morgens zwischen 10 und 12 Uhr durchgegangen. In betreff der contrapunktischen Arbeiten erkundigte er sich nur hier und da, wie weit ich nun sei, z. B. wenn er mich in meinem Zimmer aufsuchte und mich gerade bei solchen Arbeiten antraf.

In der ersten Zeit holte ich ihn täglich um 12½ Uhr ab, um mit ihm im „roten Igel" zu Mittag zu essen. Dann pflegte er entweder dort oder auch namentlich bei schönem Wetter im Stadtpark den Kaffee zu

nehmen und hieran einen längeren Spaziergang, oft in den Prater, anzuschliessen. Meistens konnte ich mir diesen Luxus, namentlich an Zeit, nicht gestatten. Aber abends, in der Regel nach einem Konzert oder nach der Oper, trafen wir verabredetermassen uns wieder im Igel, gewöhnlich mit Rottenberg, oft auch in kleinerem Kreise mit Kalbecks, Doors, Brülls und anderen Wiener Musikern. Zuweilen brachte er auch fremde Gäste mit, denen er dann die Vortrefflichkeiten des Igels anmutig demonstrierte. In grösserer Gesellschaft wurde er leicht schweigsam, oder aber er sprudelte über in heiterem Scherz und übermütigem Witz, der niemanden schonte. Mit tiefer Wehmut aber gedenke ich jener herrlichen Abende, an denen Rottenberg und ich allein mit ihm in jenem niedrigen Hinterstübchen, wo jetzt sein Bild hängt, zusammensassen, und der schweigsame Brahms auftaute und uns Einblicke in eine grosse und starke Menschenseele gewährte. Doch niemals sprach er an solchen Abenden von seinen Werken, höchst selten von sich und seinem Leben. Wohl habe ich öfter während des Unterrichtes das Glück gehabt, dass er mir von sich sprach; es geschah fast immer in einiger Erregung. Die Fälle, wo er mir ruhig von sich erzählte, waren seltener; es kam vor auf längeren Spaziergängen, so z. B. wenn er im Wurstel-Prater einige Kinder mit Zuckerwerk beglückt hatte, oder wenn ich ihn abends nach Hause begleitete. Da konnte ich es denn wohl wagen, ihn auf dieses oder jenes in seinem Leben oder in seinen Werken anzusprechen, ohne sofort zurückgewiesen zu werden. Leider musste ich mir schon im zweiten Winter die Freude versagen, täglich mit Brahms zu Mittag zu essen, da mir der Igel zu teuer wurde. Brahms behauptete freilich stets, der Igel sei das billigste Gasthaus in Wien, und in der That verstand er es so einzurichten, dass er immer weniger als ich zu zahlen hatte und doch besser ass. Er war im täglichen Leben ganz ausserordentlich mässig: 70—80 Kreuzer höchstens war, was er zu seinem Mittagessen brauchte, eingeschlossen ein kleines Glas Pilsener Bier oder einen Viertelliter Roten. Abends trank er nur wenig mehr. Nur weil man so oft das Gegenteil behauptet hat, halte ich es für meine Pflicht, dieses der Wahrheit gemäss so genau anzuführen.

Die ersten beiden Wochen in Wien waren für mich durch eine Arbeit ausgefüllt, die ich unternommen hatte, um mir Geld zu verschaffen. Ich hielt es unter den angedeuteten Umständen, die mir überhaupt den Aufenthalt in Wien ermöglichten, für meine Pflicht, mich um ein damals ausgeschriebenes Stipendium zu bewerben, und sagte Brahms davon. Er suchte es mir auszureden: „Ich habe mich niemals um dergleichen bewerben mögen.“ Doch erkannte er schliesslich meine Gründe für berechtigt an und bat mich, ihm die Arbeiten zu zeigen. Ich erinnere mich, dass ich die Arbeiten Brahms nur zögernd übergab mit der Frage,



ob ich sie überhaupt abschicken solle. Allein Brahms sagte: „Talent kann jeder sehen, der was versteht, und Meisterwerke wird kein Mensch von Ihnen verlangen.“ So schickte ich sie mutig ab.

Im März begann mein eigentlicher Unterricht bei Brahms. Die erste Stunde wird mir unvergesslich bleiben: sie war bitter. Am selben Tage, an dem er mich so hübsch ermutigt hatte, meine Arbeiten abzuschicken, bat er mich, ich möchte ihm doch noch einmal die Lieder bringen, die ich ihm in Leipzig gezeigt habe, damit er sie eingehender mit mir besprechen könne. Bei dem Unterricht sass er stets am Klavier, meine Arbeit lag auf dem Pult, und ich sass neben ihm. Doch wurde nie ein Ton auf dem Klavier angeschlagen, ausgenommen, wenn er mir schlechte Klänge oder sonst übles im Satze direkt durch die hässliche Wirkung beweisen wollte. Mit einer einzigen Ausnahme, wo Rottenberg und ich ihm einmal in Ischl vierhändige Variationen von mir auf sein Geheiss vorspielen mussten, habe ich ihm niemals von meinen Kompositionen etwas selbst am Klavier ausführen dürfen. Da Brahms die Lieder in Leipzig verhältnismässig milde beurteilt hatte, so hoffte ich Gutes zu hören. Aber nun änderte er die Tonart mit einem Male. Er nahm ein Lied nach dem anderen vor, zeigte mir unbarmherzig, mit harten Ausdrücken, aber stets nur an meinen Verstand appellierend, wie schlecht diese Lieder waren, und kritisierte meine armen verhätschelten Lieblinge so in Grund und Boden, dass auch nicht ein guter Takt an ihnen blieb und mir die Thränen in die Augen traten. Und doch war es nur die Einleitung, ich sollte seine pädagogische Zuchtrute noch peinlicher fühlen. Er stand auf und holte einige lose vergilbte Blätter. Es war das Manuskript jener Lieder von Robert Schumann, die Brahms selbst etwas später im Supplementband der Schumannschen Werke herausgegeben hat. Dann setzte er sich wieder ans Klavier, spielte und sang sie mir, besonders jenes rührende Lied „An Anna“, dessen Melodie Schumann in der fis-moll-Sonate verwendet hat, mit einer so schwärmerischen Hingabe vor, dass er sich selbst der Thräne der Begeisterung, die ihm leicht kam, nicht erwehren konnte. „Ja,“ sagte er im Aufstehen, „das schrieb Schumann, als er achtzehn Jahre alt war; Talent muss man haben, alles andere hilft doch zu nichts.“ Dann, als sei das Mass der Demütigung noch nicht voll, gab er mir den so arg zerzausten und so schnell welk gewordenen Strauss meiner Lieder, der mir eben noch so anmutig erschienen war, und dessen berauschenden Duft ich so oft begierig eingesogen hatte, zurück und entliess mich mit den ironischen Worten: „Also, junger Mann, amüsieren Sie sich so weiter!“ eine von Brahms sehr geliebte Wendung, die ich noch oft von ihm habe hinunterschlucken müssen.

Ich war wie aus den Wolken gefallen. Herber, erschütternder konnte

mir der Ernst der Situation nicht klar gemacht werden. Kurz vorher noch hatte er ja meine Arbeiten talentvoll genannt und alles gethan, um mein Selbstbewusstsein zu erhöhen. Warum hatte er mich denn zu sich nach Wien gerufen, doch nicht, um mir zu sagen, dass ich ohne Talent sei? Es war in der nächsten Zeit nötig, dass ich mir dieses stets deutlich vor Augen hielt, wenn ich nicht völlig verzweifeln wollte. Denn, will ich hier gleich einfügen, ich habe von dieser ersten Stunde an niemals wieder von Brahms ein aufmunterndes Wort, geschweige denn ein Lob über meine Arbeiten gehört. Hinzu kam, dass er von jenem Tage an auch sein äusseres Wesen gegen mich veränderte. Freilich, wenn wir allein waren, blieb er nach wie vor der alte, liebe, väterliche Freund gegen mich, jedoch in grösserem Kreise lernte ich bald völlig schweigen, da ich sicher sein konnte, dass er mir auf ein noch so harmlos geäussertes Wort sofort mit einem unendlich geringschätzigen: „Sie sind wohl noch sehr jung“, oder: „Das ist ja nicht so wichtig“, oder ähnlichem derb über den Mund fuhr. Ich will nicht leugnen, dass sich bei mir Zeiten vollständiger Mutlosigkeit, ja der Verzweiflung eingestellt haben, in denen ich oft unterliegen zu müssen glaubte. Von nicht geringer Einwirkung war auch, dass mir die contrapunktischen Studien bei Mandyczewski sehr schwer von der Hand gingen. Das Ergebnis langer Stunden mühseligster Arbeit waren hier oft nur wenige Takte, und den günstigen Einfluss auf meine freien Arbeiten konnte ich selbst sehr lange nicht spüren, so dass ich an meiner Begabung zweifeln musste, so tapfer ich mich wehren mochte; die Ruhe drohte mir bei der Arbeit verloren zu gehen und einer unstäten, nervösen Hast Platz zu machen, durch die ich bedeutendere Resultate schnell erzwingen wollte. So dauerte es längere Zeit, bis ich erst wirklich arbeiten lernte. Erst ein volles Jahr später sagte mir Brahms einmal gelegentlich: „Sie werden nie ein lobendes Wort von mir hören; wenn Sie das nicht vertragen können, so ist das, was in Ihnen steckt, nur wert, dass es zu Grunde geht.“ Dieses Wort war für mich eine Erlösung. Warum Brahms diese strenge und herbe Art der Erziehung mir gegenüber anwendete, ob er etwas leichtsinniges, unbescheidenes oder gar etwas hochmütiges in meinem Wesen gefunden hatte, ich weiss es nicht. Sicher ist, dass er nach seinem unzählige Mal geäusserten Grundsatz verfuhr: „Man muss die jungen Leute nicht verwöhnen.“ Auch mochte er wohl an seine eigene Jugend denken, wie manchen schweren Kampf er hier zu seinem Heil siegreich durchgekämpft hatte: „So schwer, wie ich, hat es nicht leicht jemand gehabt,“ sagte er mir einmal, als ich an seinem Geburtstag abends allein mit ihm im Igel sass; und dann erzählte er mir traurige Dinge, die mir zum Teil bereits aus Klaus Groth's Erzählungen bekannt waren. „Wenn mein Vater heute

noch lebte," sagte Brahms, „und ich sässe etwa im Orchester am ersten Pult der zweiten Geige, so könnte ich immerhin zu ihm sagen, ich sei etwas geworden." Er durfte in berechtigtem Stolz so sprechen: denn alles, was er war, war er durch sich selbst.

Doch zuweilen zog er auch mildere Saiten auf. So äusserte er mir späterhin wohl seine Zufriedenheit, indem er mir nach dem Unterricht die schönsten Schätze seiner Sammlung zeigte, mir unbekannte Stücke von Ph. E. Bach, Scarlati und anderen spielte, oder er las mir närrische Briefe vor, die eben gekommen waren, so z. B. von einem Unbekannten aus Kapstadt, der noch ein Klavier wünschte, da er mit dem gelieferten sehr zufrieden sei, was sich nachher als der ungeschickte Kniff eines Autographenjägers entpuppte, gegen die Brahms nicht gerade zuvorkommend war; oder er zeigte mir Geschenke von eben so unbekannten Verehrern und bat mich, sie gleich zu behalten. Zuweilen, so an einem schönen Frühlingsmorgen, war er dann bereit, alles herzuschenken, was in seiner Wohnung umherlag. Nur mit Büchern nahm er es sehr genau. Einmal aber, als er mir eine Komposition eines Cyklus Rückertscher Lieder zurückgab, schenkte er mir Rückerts Gedichte, die er sehr liebte. Das Buch war mit einer Widmung und seinem Namenszug versehen. Erstere kratzte er mit einem Messer aus, liess aber den Namen stehen und sagte nur: „Nun noch ein bischen tiefer." Auch merkte ich bald, dass, wenn Stellen stillschweigend übergangen wurden oder Arbeiten ganz unbesprochen blieben, gegen diese am wenigsten einzuwenden war. Freilich erfuhr ich nichts über ihren Wert, und es blieb daher keineswegs ausgeschlossen, dass sie herzlich unbedeutend seien. Denn nur auf Umwegen hörte ich zuweilen, so namentlich von Rottenberg, ob der Inhalt meiner Arbeiten ihn interessiert hatte. Mir gegenüber kam es ihm einzig und allein auf das Mass der Vollendung an.

Brahms bewohnte Karlsgasse No. 4 im oberen Stockwerk, Thürnummer 8, drei Zimmer. Zunächst kam man in sein Schlafzimmer, — eine in Wien häufige Unsitte; ich habe oft so gewohnt, dass ich durch das Schlafzimmer meiner Wirtsleute gehen musste, um in meines zu gelangen: „Wenn's den Herrn nit geniert, uns geniert's nit," hiess es gewöhnlich. Über seinem Bett hing ein Stich von Joh. Seb. Bach. Durch eine Glasthür kam man dann in das einfach möblierte Wohnzimmer, in dem der Flügel und der Schreibtisch sich befanden; über letzterem hing das bekannte Medaillon-Porträtbild von Robert und Clara Schumann, mit eigenhändiger schöner Widmung von Schumann an Brahms. Seitwärts lag das Bibliothekzimmer, in dem auch ein Stehpult stand. Die Fenster der in der Front des Hauses gelegenen Wohn- und Bibliothekzimmer waren stets geschlossen, während die Fenster des Schlafzimmers, die gegen

den Hof der „Technik" sahen, Tag und Nacht offen standen. Bei dem Unterricht war Brahms stets nur bekleidet mit Hausschuhen, Beinkleidern und einem Wollhemd. Auch trug er, da er sehr kurzsichtig war, eine Brille, die er ausser Hause mit einem Kneifer vertauschte.

Da jeder wissen konnte, dass Brahms ziemlich sicher vor Mittag zu Hause anzutreffen war, so wurden wir oft durch Besuche gestört. Sobald wir vom Flügel aus die Annäherung eines solchen Besuches im Schlafzimmer durch die verhängte Glasthüre wahrnehmen konnten, flüchtete Brahms mit langen Sätzen ins Bibliothekzimmer, wohin ich ihm durch eine verabredete Zeichensprache verständlich machte, ob er einen Rock anziehen solle oder nicht. Ersteres that er stets, wenn eine Dame kam. Es wäre Unrecht, wollte ich sagen, dass Brahms gegen alle seine Besucher höflich gewesen wäre. Im Gegenteil, ich habe, namentlich bei Besuchen fremder Künstler, die ihn nicht interessierten, sehr peinliche Scenen erlebt. Fühlte er, dass man nur aus Neugier kam, oder dass jemand etwas von ihm wollte, was er zu gewähren nicht gesonnen war, oder gar ein unbilliges Anliegen an ihn hatte, so verstand er es, den Besucher in verblüffend kurzer Zeit wieder hinauszubringen. Brahms ist nicht ganz ohne Grund in den Ruf eines Grobians gekommen, wenn auch wenige so liebenswürdig sein konnten, wie er. Neulich noch erzählte mir ein berühmter Künstler, er habe Brahms nur besucht, wenn er sicher war, ihn nicht zu Hause zu treffen.

Was nun den eigentlichen Unterricht anlangt, so gab er mir keine bestimmten Aufgaben. Ich konnte im allgemeinen arbeiten, was ich wollte. Nur im Anfang empfahl er mir, kurze Strophenlieder zu schreiben, sowie mich in der Variationenform zu üben. „Variationen schreiben ist vorläufig das gescheiteste, was Sie thun können." Später verlangte er Sonatensätze und Sonaten.

Wenn ich mich jetzt anschicke, einiges aus diesen Unterrichtsstunden, von dem ich glaube, dass es von allgemeinerem Interesse ist und vielleicht hier und da Nutzen stiften kann, mitzuteilen, so verhehle ich mir die grossen Schwierigkeiten, die sich mir entgegenstellen, keineswegs. Die Gefahr, missverständliches, ja direkt falsches zu sagen, ist in der That eine sehr grosse, da ich doch gezwungen bin, stets vom einzelnen Fall zu abstrahieren. Denn die Methode, jedesmal das Beispiel mit Brahmsschen Korrekturen und Bemerkungen zu geben, konnte in dieser kleinen Schrift unmöglich zur Anwendung kommen. Aber jeder Einsichtige weiss, dass Verallgemeinerungen im einzelnen Falle zweifellos richtiger Sätze auf künstlerischem Gebiet immer bedenklich sind und an sich richtiges oft in durchaus falsches verkehren. Ich bemerke daher, dass ich in meiner Auswahl sowohl wie in meiner Darstellung sehr vorsichtig gewesen bin, und dass

jedem Satze persönliche Erfahrungen aus den Unterrichtsstunden zu Grunde liegen. Lieber sage ich zu wenig, als zu viel. Ferner bemerke ich ausdrücklich, dass ich auch im folgenden Brahms' eigene Worte stets durch Anführungszeichen deutlich kenntlich mache. Im übrigen spricht nicht er, sondern ich gebe meine Überzeugung, wie sie sich allerdings auf Grundlage des Brahmsschen Unterrichts gebildet hat. Jedoch bin ich nicht so anmassend, zu behaupten, ich dürfe mich auf Grund dieses Unterrichts in meinen Anschauungen mit ihm identifizieren.

Brahms' Art zu sprechen hatte etwas kurzes, abgerissenes. Es war nicht seine Sache, sich breit und behaglich über eine Sache auszulassen. Im Gegensatz zu sogenannt beredten Leuten, die im Sprechen eine Freude an ihren eigenen Worten zu erkennen geben, hatte man bei ihm den Eindruck, dass er nur ungern spreche und nur das allernotwendigste. Seine Sätze stellte er präzise und scharf hin und traf hier jedesmal den Nagel auf den Kopf; aber er verschwieg weit mehr, ja oft die Hauptsache, ohne die seine Worte gar nicht richtig verstanden werden konnten. Alles das steigerte sich, wenn er in die Lage kam, von sich selbst sprechen zu müssen. Jeder, der Brahms näher gestanden hat, weiss, wie kurz wegwerfend, fast verletzend er von seinen eigenen Werken sprechen konnte; gerade auf diesem Gebiet war es schwerer als sonst, ihn richtig zu verstehen. Er war sich des Wertes seiner Werke durchaus bewusst, aber seine männlich-keusche Natur machte es ihm unendlich schwer, von sich zu sprechen. Oft versuchte er, sich mit einem Witz zu helfen, der unmöglich immer richtig aufgefasst werden konnte, woraus sich dann wieder leicht eine unbehagliche Stimmung entwickelte. Meistens war er, wenn er im Ernste von sich sprach, in einer Art von Verlegenheit, zu der sich auch wohl ein Zorn gesellte, wenn jemand, dem er eine Berechtigung hierzu nicht einräumte, ihn drängte. Hatte er, wie in der Regel, von vorne herein nicht das Vertrauen, verstanden zu werden, so konnte er, wenn ihn eine allgemeine Achtung vor der Person, mit der er sprach, nicht zurückhielt, dieser die ungeheuerlichsten Dinge mit der grössten Seelenruhe aufbinden. Merkte er vollends, dass jemand in irgend einer Weise eine falsche Meinung von ihm hatte, so machte es ihm das grösste Vergnügen, ihn darin zu bestärken. Das Wort: „Doch weil Wahrheit eine Perle, wirf sie auch nicht vor die Säue,“ wie es bei Theodor Storm heisst, war ihm heilig; und derer waren wohl sehr wenige, die nicht zuweilen auch zu diesen „Säuen“ gerechnet wurden. Aber er vertrug es, wie ich es mit mir selbst öfter erlebt habe, dass man sich auflehnte und kräftig aus diesem wenig erfreulichen Zustand herauszukämpfen strebte. Gelang es jemandem, sich auf diese Weise sein Vertrauen zu erringen, so konnte er ihn auch der Wahrheit wert halten.

Ich habe stets den Eindruck behalten, dass Brahms von den Liedformen die des Strophenliedes für die höchste hielt. Wie gleich dieser Satz leicht missverstanden werden kann, so hat Brahms mir auch nie so bestimmtes darüber ausgesprochen, aber etwas ähnliches hat er mir einmal in Bezug auf seine eigenen Lieder gesagt. Einstmals, auf einem Spaziergange, begann Brahms ein Gespräch mit den Worten: „Es muss da unter meinen Liedern eines sein, das ‚Feldeinsamkeit' heisst." Ich bemerkte möglichst gleichgültig, dass es mir bekannt sei. Nun erzählte er mir, wie er sich geärgert habe, dass jetzt auch Klaus Groth an dem berühmten „Gestorben bin" Anstoss genommen und ihm sogar eine Änderung des Allmersschen Textes vorgeschlagen habe. Er verteidigte Allmers aufs wärmste und fügte hinzu: „Man ist doch bei keinem Menschen sicher, dass nicht irgendwie einmal der Philister an den Tag kommt." Vom Text kamen wir auf die Musik, und indem ich an die wunderbare Wirkung jener Stelle und an die geniale Gestaltung der Strophenform in der Komposition jenes Liedes dachte, lenkte ich das Gespräch auf die geheimnisvolle Wirkung, die der Strophe innewohnt. Brahms ging auf dieses Thema ein, und im Laufe des Gesprächs fiel auch die Wendung: „Meine kleinen Lieder sind mir lieber, als meine grossen," die als eine Illustration des Gesagten nur den Sinn haben konnte, dass ihm ein wohlgelungenes Strophenlied das Liebste sei. Auch während des Unterrichtes habe ich stets diesen Eindruck gehabt.

Wenn er ein Lied mit mir besprach, so wurde zunächst untersucht, ob die musikalische Form auch durchaus dem Text entspräche. Fehler nach dieser Richtung rügte er besonders scharf als Mangel an Kunstverstand oder Folgen nicht genügender Durchdringung des Textes. Im allgemeinen forderte er, dass, wenn der Text die strophische Behandlung zuliesse, diese auch zur Anwendung kommen müsse. Um sich klar darüber zu werden, welche Texte strophisch zu behandeln seien, und welche nicht, empfahl er genaues Studium sämtlicher Lieder Franz Schuberts, dessen scharfer Kunstverstand in diesen Dingen auch in seinen unscheinbarsten Liedern sich offenbare: „Es giebt kein Lied von Schubert, aus dem man nicht etwas lernen kann".

Allgemeingiltiges über diesen Punkt vorzubringen, ist sehr schwer.

So ist es beispielsweise keineswegs erschöpfend zu sagen, dass, wenn in einem strophisch gebauten Lied-Texte eine Grundstimmung in allen Einzelheiten oder noch so verschiedenen Bildern festgehalten wird, hier die strophische Kompositionsbehandlung allein am Platze sei. Denn wie sie auch bei anderen Texten, wo dieses nicht zutrifft, als für den Text passendster musikalischer Ausdruck erscheinen kann, so können andererseits oft Einzelheiten, scheinbare Kleinigkeiten, selbst Äusserlichkeiten einer

strophischen Behandlung hinderlich, ja unbesieglich im Wege stehen, abgesehen von dem Fall, wo die ganze Anlage eines Gedichtes nach Form und Gehalt die musikalische Loslösung von der metrischen Strophe gebieterisch fordert. Auch ist es sicher, dass die weite, unerschöpfliche Welt des musikalischen Rhythmus dem Komponisten durch unendlich reichere Mittel das ersetzt, was dem Dichter die Strophe ist: aber an richtiger Stelle angewendet, aus genügender Tiefe geschöpft und mit vollendeter Kunst ausgeführt wird sich das musikalische Strophenlied einer freieren Behandlung desselben Textes in der Wirkung stets überlegen zeigen. Wenn man den oben citierten Brahmsschen Ausspruch „Meine kleinen Lieder sind mir lieber als meine grossen" in dem Lichte dieser allgemeinen Betrachtungen sieht und sich Brahms' Lieder vergegenwärtigt, so wird der Sinn klar werden.

Die strengste Form des musikalischen Strophenliedes ist diejenige, in der dieselbe Melodie für die einzelnen Strophen des Dichters mit gleichbleibender Begleitung wiederkehrt, wie unzählige Male bei Schubert, Schumann, Brahms u. a. Eines der herrlichsten Beispiele, nur mit der Freiheit einer einmal am Anfang auftretenden Einleitung, ist die „Nähe des Geliebten", eines der schönsten deutschen Lieder von Goethe und Schubert, ein Lied aus Sehnsucht geboren in Wort und Ton. Angesichts dieses Liedes ist es unerquicklich sich auszumalen, wie wohl einer jener unverständigen Verfasser sogenannter Lieder, verführt von der Bilderfülle des Textes, dieses Gedicht musikalisch verarbeiten könnte! Welches Theater würden wir gerade hier erleben! Schubert schrieb zu diesem Text eine einfache Melodie im Umfange weniger Takte. Aber der irrt sehr, der meint, diese Melodie sei etwa die Komposition der ersten Strophe des Goetheschen Gedichtes, nach der nun auch die übrigen „abgesungen" werden können. O nein, diese Melodie ist aus derselben tiefen, einheitlichen Empfindung hervorgequollen, der die mannigfaltigen und doch nur das eine immer neu sagenden Bilder des Dichters entsrömten. Sie ist ein musikalischer Ausdruck dessen, was das ganze Gedicht als Eindruck im Komponisten zurückliess, und so kommt es, dass sie zu jeder neuen Strophe, wie stets bei Schubert, voller erglüht und neues zu sagen scheint, weil mit dem neuen Texte die Grundempfindung immer deutlicher und intensiver zum Ausdruck kommt. Freilich gehört dazu, dass durch die Kunst des Musikers die Melodie sich den einzelnen Worten in den verschiedenen Strophen des Textes geschmeidig fügt, dass hier keine Dissonanzen entstehen, die das Ganze empfindlich stören.

Als mein Lehrer Eusebius Mandyczewski an der kritischen Gesamtausgabe der Schubertschen Lieder arbeitete, zeigte er mir, wie Schubert eine Melodie, die er zu den Worten der ersten Text-Strophe geschrieben,

zu gunsten der Textstelle einer späteren Strophe abgeändert und diese abgeänderte Melodie auch für die erste Strophe gewählt hat, trotzdem die frühere sich hier entschieden besser geeignet hätte. Er hätte ja beide Melodiestellen beibehalten können. Aber es war ihm offenbar um ein strenges Strophenlied zu thun, und da sagte sein Kunstverstand ihm, dass auch die Wirkung in den Einzelheiten sich eher steigern müsse als nachlassen dürfe. Nebenher bemerkt glaube ich, dass dieser Umstand bei der Entstehung echter Volkslieder von der grössten Bedeutung ist.

Doch nicht immer hat das Strophenlied diese strenge Form. Zuweilen ändert der Komponist, indem er dieselbe Melodie streng beibehält, in weiteren Strophen die Begleitung, wie Brahms in seinen Volksliedern gethan hat; oder er steigert das Tempo, führt auch wohl einen freieren Schluss ein, oder er bringt Varianten oder gar Variationen der ersten Strophe, wie Brahms in „O versenk, o versenk“, in der „Feldeinsamkeit“, oder in „Wie Melodieen zieht es“; oder nur der Anfang der Strophen-Melodie kehrt wieder, entwickelt sich aber ganz neu weiter; solche Form könnte man als Übergangsform zum frei durchkomponierten Liede bezeichnen, in dem die Textstrophe ganz aufgelöst wird. Auch kommt es vor, dass der Komponist zwei Strophen gleichen Metrums des Dichters zu einer musikalischen verschmilzt, oder mehrere Strophen werden gleich, nur einzelne anders behandelt, wie im Falkenstein-Lied von Brahms. Ein genaues Studium der Lieder von Brahms nach diesen Gesichtspunkten ist ausserordentlich lehrreich und zeigt ihn auf einer Höhe künstlerischen Feingefühls, die von Schubert zum mindesten nicht übertroffen wird.

Wenn Brahms mir auch anfangs empfahl, zunächst kurze, einerlei, ob strophische oder andere Lieder zu schreiben, so liess er mich doch frei schalten. Natürlich wählte ich mir meine Texte selbst, nur dass er mir auf meine Bitte Gedichtsammlungen mitgab. In seinem Schlafzimmer stand ein Schrank, der mit „Lyrik“ von oben bis unten vollgepfropft war. Er kannte und las so ziemlich alles, was es gab; doch sagte er mir einmal, dass er sich fast nie ein Buch gekauft habe. In jenem Schrank verschwanden also auch jene Bände, die moderne Tagesdichter ihm zugesandt hatten, immer ohne Erfolg. Doch ich habe oft den Beweis in Händen gehabt, dass er auch die elendsten und erbärmlichsten Sudeleien gelesen hatte. Einmal fand ich in einem dieser Bände ein Gedicht von Brahms mit Zeichen äussersten Unwillens angemerkt: Rückert wurde darin geringschätzig von oben herab abgekanzelt. Ich sprach Brahms daraufhin an, und er sagte: „Ich weiss, so ein Kerl schimpft auf Rückert!“

Brahms verlangte vom Komponisten zunächst, dass er seinen Text genau kenne. Darunter verstand er natürlich auch, dass ihm Bau und Metrum des Gedichtes durchaus klar sei. Sodann empfahl er mir, ein

Gedicht vor der Komposition lange im Kopfe mit mir herumzutragen und es mir selbst öfter laut vorzurecitieren, hierbei auf alles, namentlich was die Deklamation angehe, genau zu achten, besonders auch die Pausen anzumerken und nachher bei der Arbeit einzuhalten. „Stellen Sie sich einmal vor, Lewinsky würde dieses Gedicht recitieren," sagte er einmal bei der Besprechung eines fast pausenlosen Liedes, „hier würde er doch einen Moment einhalten!" Es ist besonders genussreich, zu beobachten, wie Brahms in seinen Liedern es verstanden hat, diese Pausen zu behandeln, wie sie oft ein Nachklang des Vorhergehenden, oft eine Vorbereitung des Folgenden sind („Von ewiger Liebe"), wie der Rhythmus hier zuweilen eine kunstvolle Ausgestaltung erfährt und die Begleitung zu einem selbständig mitgestaltenden Faktor emporgehoben wird. Auf diese Pausen und ihre Behandlung legte er grossen Wert, und sie sind oft in der That ein untrügliches Zeichen dafür, dass der Komponist ein mit freier Sicherheit gestaltender Künstler und nicht ein von allen Zufälligkeiten abhängiger, im Dunkeln tappender Dilettant ist.

War das Lied von allen diesen Gesichtspunkten auf seine Anlage hin geprüft worden, so folgte die Besprechung der einzelnen Teile. Da, wo in der Sprache Interpunktionen gesetzt werden, stehen im musikalischen Satz Cadenzen; und wie der Dichter seine Sätze durch sinnvollen Bau mehr oder weniger fest ineinander fügt und als äussere Zeichen Komma, Semikolon, Punkt u. s. w. anwendet, so stehen dem Musiker unvollkommene und vollkommene Cadenzen in mannigfaltigen Formen ebenfalls als Gradunterschiede für den mehr oder weniger festen Zusammenhang seiner musikalischen Perioden zur Verfügung. Die Wichtigkeit der Cadenzen ist daher ohne weiteres einleuchtend, denn durch sie werden der Bau sowohl wie die Proportionen der einzelnen Teile bestimmt; und auf sie lenkte daher auch Brahms meine besondere Aufmerksamkeit. Es galt hier vor allem das Mit- und Gegeneinanderwirken der drei grossen musikalischen Faktoren Rhythmus, Melodie und Harmonie zu begreifen, zu verstehen, dass beispielsweise ein harmonisch und melodisch vollkommener Ganzschluss in seiner Wirkung abgeschwächt wird, wenn er sich mit dem rhythmischen Schluss nicht deckt; dass dieser Fall einmal ein empfindlicher Fehler, ein anderes Mal ein wirksames Mittel zur Verknüpfung der Perioden sein kann; dass der schwächere Schluss dem stärkeren voranzugehen hat und dass endlich die Proportion der Teile dem Texte entsprechen muss. Brahms zeigte mir zuweilen Stellen, wo die Cadenz rhythmisch mangelhaft motiviert war, und wies mir aus diesem Umstand unwidersprechlich nach, dass die Cadenz sich hier eingestellt hatte, weil die Energie der Erfindungskraft zu Ende war. Oft stellt sich in solchen Fällen ein Quart-Sext-Accord ein, gewissermassen wie ein

rettender, behaglicher Sessel, auf den sich die ermattete Phantasie vorzeitig ausruht. „Unterstreichen Sie jeden Quart-Sext-Accord und untersuchen Sie genau, ob er an rechter Stelle steht," sagte Brahms, und aus meiner Erfahrung an eigenen und fremden Arbeiten kann ich diese Regel als eine wahrhaft fruchtbringende, als eine goldene bezeichnen. So vortrefflich dieser Accord — natürlich handelt es sich nur um cadenzierende Quart-Sext-Accorde — wirken kann, so ist er häufig nur das Symptom und in seiner Weichlichkeit getreue Abbild einer gänzlich lahmen und matten Phantasie.

Mit Stellung und Form der Cadenzen hängt aufs engste der Gang der Modulation zusammen. Hier verlangte Brahms straffste Zügelführung und äusserste Konsequenz. In der Disposition auch eines sehr langen Liedes mit ausgedehnten in sich geschlossenen Seitensätzen musste stets die Grundtonart zunächst voll zum Ausdruck kommen und ihre Herrschaft über alle Nebentonarten durch klare Verhältnisse gewahrt werden, sodass, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Summe aller im Stück angewandten Tonarten als ein Bild der Haupttonart in ihrer Aktivität erschien. Dass nichtsdestoweniger gerade das Unbestimmtlassen einer Tonart, ja der Haupttonart ein vorzügliches Ausdrucksmittel sein kann, liegt in der Natur der Sache. Die grossartige Freiheit Brahmsscher Gestaltungskraft hat in dem instinktiv sicheren Gefühl für die Einheitlichkeit der Modulation eine ihrer Hauptwurzeln; und der Satz, dass der Mensch nur in der Gebundenheit wahrhaft frei sein kann, erfährt hier eine schöne Anwendung. Wie oft muss man nicht bei Liedern namentlich moderner Komponisten fragen, warum denn in aller Welt jenes Lied gerade in As-dur schliessen muss, und findet keine andere Antwort, als weil es in As-dur begann. Der sich scheinbar modulatorisch so frei bewegende Komponist ist hier in Wahrheit der Sklave einer Idee geworden, deren wahren Sinn er nicht zu ahnen scheint. Er würde ohne Zweifel in seiner Willkür viel konsequenter handeln, wenn er in irgend einer anderen Tonart abschlösse, in die er gerade geführt wurde, als sein Text zu Ende ging. Eine einheitliche Modulation schliesst nun keineswegs die Anwendung auch der entferntesten Tonarten aus. Ganz im Gegenteil werden diese entfernten Tonarten erst dadurch entfernte, dass eine andere die herrschende ist, sie bekommen dadurch erst wahre Ausdruckskraft, sie sagen etwas anderes, sie sind wie Farben eines Bildes, die sich von der Grundfarbe loslösen, durch die sie gebunden sowohl wie gehoben werden. Brahms hat mich wie aus anderen Gründen, so auch zum Zweck der Erlangung eines sicheren Gefühls für die Einheitlichkeit der Modulation Adagio-Sätze von Mozart oder Beethoven modulatorisch mit eigenen Themen nachkomponieren lassen: „geht Beethoven von C-dur nach E-dur, so thun Sie desgleichen; so habe ich

es früher auch gemacht," sagte er mir. Für den grossen Gang der Modulation, von einzelnen Ausweichungen abgesehen, galt der Grundsatz: der gerade Weg ist der beste. Aber auch im einzelnen ist mir oft bei seinen Korrekturen das Wort eingefallen: „Warum in die Ferne schweifen? sieh, das Gute liegt so nah;" und gerade dieses gute Naheliegende, wie oft sieht man es nicht, weil unter dem Zwange einer voreilig gefassten Idee der Blick sich getrübt hat, das Wesentliche über Unwesentlichem vernachlässigt wird, sodass man den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht!

Nach allem Vorangegangenen dürfte es klar sein, dass Brahms sich nicht durch einige „interessante" Wendungen, komplizierte und „stimmungsvolle" Begleitungsfiguren imponieren liess. Sein Blick blieb scharf. Zuweilen wendete er ein drastisches aber ungemein einfaches Mittel an, um mir die Augen zu öffnen und mich recht deutlich empfinden zu lassen, dass unter jenem prächtigen und glänzenden Gewande ein jämmerliches, dürftiges und mageres Wesen sich verberge, das sich unmöglich nackt hätte zeigen können: er deckte mit der einen Hand das obere System der Klavierbegleitung zu, und auf Singstimme und Bass deutend, sagte er mit ausdrucksvollem Lächeln: „Ich lese nur dieses." Durch ein solches Verfahren wurde mir nicht selten auch die Unnatürlichkeit der Erfindung gleichsam ad oculos demonstriert; ich begriff nicht mehr, wie ich zu einer solch öden Melodieführung und so langweiligen Bässen gekommen sei, wenn ich nicht annehmen wollte, dass ich durchaus von den Begleitungsfiguren befangen, also unfrei gewesen war. Die bestimmende Herrschaft der Melodie und klar empfundene, gut contrapunktierte Bässe waren ihm unbedingtes Erfordernis, das auch bei kunstvollster Ausgestaltung des ganzes Liedes in Kraft blieb. Brahms liebte es, die Begleitung, wie schon erwähnt, zu einem mitgestaltenden Faktor zu erheben, ja, sie selbstständig, zuweilen auch kanonisch gegen die Singstimme zu führen. Doch niemals wird man den Eindruck haben, als sei die Melodie unter dem Zwange des Kanons erfunden, niemals wird die Kanonform zum beherrschenden Moment, sondern sie dient im Gegenteil nur als Mittel, den Reiz der gesungenen Melodie zu erhöhen, und stets wird die Melodie unbedenklich die Form zerbrechen, wenn ihr kräftiger und edelschöner Fluss es erfordert. Wenn aber aus der Klavierbegleitung der Singstimme auch hin und wieder einige armselige Brocken zugeteilt werden, so duldete Brahms nicht, dass derartige Machwerke mit dem Ehrennamen eines Liedes belegt wurden.

Andererseits genügte es Brahms selbstverständlich keineswegs, wenn nichts weiter vorhanden war, als eine hübsche, gutbegleitete Melodie. In einem Falle, wo ihm meine Melodie für den Text nicht genügte, sagte er: „Dichten Sie sich einen anderen Text darunter." Brahms hielt sehr auf das, was man kurz „Wortausdruck" nennen kann. Oft wird man in seinen

Liedern prägnante Melodiewendungen finden, die offenbar durch einzelne bestimmte Worte des Textes veranlasst worden sind. Jedoch weit entfernt, den Melodiefluss zu stören, sind diese Wendungen wesentliche Bestandteile der Melodie, die ihr ein bestimmtes Gesicht geben, ja oft sind sie wie motivische Keime, aus denen die ganze Melodie herauszuwachsen scheint. Lehrreich ist es hier zu studieren, welche Stellen des Textes Brahms in seinen Liedern so behandelt, während er an anderen vorübergeht, die den Komponisten zu solch charakteristischen Wendungen nicht minder einzuladen scheinen. Man wird dann finden, dass sein scharfer Blick auch hier stets Wesentliches vom Unwesentlichen unterschieden hat. Sogenannte „Stimmungsgedichte" aber, die lediglich aus einer Häufung solcher Wortmalereien bestehen, hat er nie komponiert. War in der Melodieführung dem einzelnen Wortausdruck zu sehr nachgegangen, so tadelte er dieses mit den Worten: „Mehr aus dem Vollen!" und traf damit so recht den Kern der Sache.

Trotzdem es bei Brahms' grandioser Begabung und enormer Erfahrung selbstverständlich ist, war es mir doch oft wunderbar, wie ihm die Entstehung meiner Arbeiten von Beginn an vollständig klar zu sein schien, und ich lernte am meisten dadurch, dass er mir nicht nur die Fehler selbst zeigte, sondern auch aufdeckte, wie sie entstanden waren. Indessen sah er nicht immer gern, wenn ich ihm, namentlich Lieder, in einer Umarbeitung wieder vorlegte. Lieber war es ihm, ich brachte ihm neue Lieder, in denen jene gerügten Fehler vermieden waren. Aus seiner Erfahrung sagte er mir: „Selten wird eine Arbeit, die einmal zu einem Abschluss gekommen ist, durch Umarbeitung besser, meistens wird sie schlechter." Daher riet er mir, möglichst nicht an eine Ausarbeitung des Liedes zu gehen, ehe nicht das Ganze in der Anlage im Kopfe oder auf dem Papier feststeht. „Wenn Ihnen Ideen kommen, so gehen Sie spazieren, Sie werden dann finden, dass dasjenige, was Sie für einen fertigen Gedanken hielten, nur der Ansatz zu einem solchen war." Das Misstrauen gegen die eigenen Gedanken schärfte er mir stets von neuem ein. Oft habe ich die Erfahrung gemacht, dass gerade solche Gedanken, die sich wie eine fixe Idee festsetzen, das natürliche Hindernis freier Gestaltung sind, weil man sich in sie verliebt und, anstatt sie zu beherrschen, ihr Sklave wird. „Die Feder ist nicht nur zum Schreiben, sondern auch zum Streichen da," sagte Brahms, „aber seien Sie vorsichtig, was einmal steht, kommt schwer wieder weg. Haben Sie aber erkannt, dass es, an sich noch so gut, nicht taugen will, so überlegen Sie nicht mehr lange, sondern streichen Sie es einfach durch." Wie oft versucht man nicht, eine solche Stelle zu retten und verdirbt so das Ganze! Solche Stellen waren auch zuweilen die Störenfriede, deren Anwesenheit ich wohl empfand, die ich aber ganz irgendwo anders suchte.

Wenn Brahms dann gerade diese Stellen in seiner unbefangenen Kritik tadelte, so war mir das zunächst schmerzlich und überraschend, weil diese Stellen mir die liebsten waren, bis ich einsah, ich hatte den Störenfried nicht gefunden, weil ich unwillkürlich von dem Gedanken ausgegangen war, diese Stelle müsse unter allen Umständen stehen bleiben. Ich habe die Wahrheit jener Brahmsschen Aussprüche am eigenen Fleisch verspüren müssen; sie sind das Ergebnis langer Erfahrung und unbeugsamer Selbstkritik.

In einem Widerspruch mit dem Gesagten scheint zu stehen, dass ein Brahmssches Manuskript oft sehr viele Korrekturen aufzuweisen hat. So ist z. B. das Trio op. 114 sehr stark „geflickt" und überklebt. Doch betreffen diese Korrekturen die Ausführung im einzelnen. So änderte selbst ein technisch so sicherer Komponist wie Mendelssohn unausgesetzt, ja noch während des Druckes, an seinen Arbeiten.

Noch ein anderes Hindernis, das sich dem jungen unerfahrenen Komponisten entgegenzustellen pflegt, kann nicht früh genug beiseite geräumt werden, wenn es sich darum handelt, überhaupt „schreiben" zu lernen, d. h. jene Technik zu erringen, die dem Komponisten überhaupt erst ermöglicht, seine Gedanken frei auszugestalten und zu Papier zu bringen. Denn es hängt mit der oberflächlichen, gedankenlosen und grundfalschen musikalischen Erziehungsmethode, nach der unsere Jugend unterrichtet zu werden pflegt, zusammen, wenn ein Komponist überhaupt erst in die Lage kommt, sich von einem Instrument mühsam frei machen zu müssen, das er bei seiner Schaffens-Arbeit als Hilfsmittel bisher benützte; während bei einer Erziehung, wie sie Mozart beispielsweise genoss, ein solches Verfahren von vorn herein ausgeschlossen bleibt. Die natürliche Begabung thut hier selbstverständlich viel zur Sache, aber selbst die höchste Begabung vermag gerade in diesem wichtigen Punkte eine zweckmässige vernünftige Erziehung nicht überflüssig zu machen. Auch Mozart hat sich die Technik des Schreibens erst erringen müssen; dass er schon so früh in der Lage war, über eine nie versagende Technik zu verfügen, ist nicht zum geringsten Teile das Verdienst seines vortrefflichen Vaters. Nicht selten mag hier einem Komponisten, der das Alter der Kindheit schon überschritten hat, ohne dieser Technik teilhaftig geworden zu sein, eine Art falschen Ehrgeizes, die im Grunde nur Eitelkeit ist, im Wege stehen, und die Brahms mit folgenden Worten bei mir zu bekämpfen strebte: „Sie müssen arbeiten lernen. Sie müssen viel schreiben, Tag für Tag, und nicht glauben, es müsse immer etwas bedeutendes sein, was Sie schreiben. Auf das Schreiben selbst kommt es zunächst an. Ich will das nicht immer sehen, dafür ist der Ofen da. Wie viele Lieder muss man machen, ehe ein brauchbares entsteht!" Ich kann auf das Bestimmteste

versichern, dass Brahms den letzten Satz wörtlich verstand, und ich kann eine grosse Anzahl von Texten namhaft machen, von denen ich aus seinem Munde weiss, dass er sie wohl komponiert, aber nicht veröffentlicht, sondern vernichtet hat. Vielleicht ist es von allgemeinerem Interesse, wenn ich hier mitteile, dass Brahms' erste Violin-Sonate die vierte ist. Drei vorangehende wurden, weil sie seiner Kritik nicht genügten, unterdrückt.

„Variationen schreiben ist vorläufig das Gescheiteste, was Sie thun können," hatte Brahms mir gleich im Beginn des Unterrichtes gesagt, und so war eine meiner ersten Arbeiten, die ich ihm brachte, ein Thema mit Variationen für Klavier. Ich hatte diesen Variationen ein Gedicht vorausgeschickt, dessen vier Strophen auf ebensoviele Variationen-Gruppen bestimmenden Einfluss genommen hatten in dem Sinne, dass jede einzelne Strophe jeder Gruppe als Motto vorangestellt war. Brahms freute sich über diese Idee und sagte mir, er habe auch einmal dieselbe Idee ausgeführt, doch es sei nichts daraus geworden. Er tadelte dann die viel zu grosse Anzahl der Variationen, die der Idee notwendig schaden müsse. „Je weniger Variationen, desto besser; die müssen dann aber auch alles sagen, was zu sagen ist." Die Variationen selbst waren ihm viel zu frei; denn mit dieser Form nahm er es sehr genau. Schon bei der Wahl des Themas empfahl er äusserste Vorsicht: „Denn nur wenige Themen eignen sich." Trotzdem es mir geglückt war, selbst eines zu erfinden, das er für geeignet hielt, riet er mir doch, das nächste Mal lieber eines bei Schubert oder sonstwo zu suchen. Als Muster nannte er mir Beethovens Variationen, die ich nicht genau genug studieren könne. Jedermann weiss heute, dass Brahms selbst auf diesem Gebiete kaum einen Rivalen hat. Aber niemals hat Brahms, während er mich unterrichtete, seine eigenen Werke zu instruktiven Zwecken herangezogen. Es war, als ob sie gar nicht existierten. Bekannt ist die Anekdote, wie Beethoven zu jemandem, der ihm eine Komposition zeigte und ihm vorwarf, er habe den getadelten Fehler in seinen Werken selbst begangen, ärgerlich sagte: „Ich darf das, Sie nicht!" Mir ist bekannt, dass Brahms einmal in einem ähnlichen Falle — nicht zu mir, denn ich war in diesen Dingen immer sehr vorsichtig — zu jemandem sagte: „Habe ich Ihnen jemals meine Kompositionen als Muster vorgelegt?" Es kommt ziemlich auf dasselbe hinaus, was Beethoven und Brahms sagten: Brahms sagte es nur ein wenig feiner.

Wie man auch über die Variation als selbständige Form denken mag, ihr Wert liegt darin, dass sie so recht aus dem Geiste der Instrumtalmusik geboren ist. Durch die Variation hat sich die Instrumentalmusik zuerst von den Banden der Vokalmusik und ihren Formen frei gemacht, durch die Variation ist sie zu einem selbständigen, instrumentalen Stil gelangt. Es giebt keine instrumentale Form, in der die Variation nicht

ihr Wesen triebe; kein grosser Meister, der sie nicht intensiv gepflegt hätte. Aber ihre Bedeutung reicht weiter: denn ihr Wesen hängt aufs engste zusammen mit dem Wesen aller Dinge in Kunst und Natur. Was ist die Formenfülle der Erscheinungswelt anderes als eine Variation des einen grossen geheimnisvollen Themas: Leben? War es nicht Goethes schöner Traum, jene eine Urpflanze zu finden, aus der sich alle anderen entwickelt hätten? Variieren aber heisst entwickeln; und was thut der Künstler im Grunde anderes als entwickeln? In keiner Kunst aber kommt der Geist der Natur so rein und konzentriert, so losgelöst von aller Form der Erscheinungswelt, zum Ausdruck, als in der Musik, und speziell in der Instrumentalmusik. Ihr Reich beginnt erst jenseits der Welt der Erscheinung, da, wo das Reich der übrigen Künste, die am körperlichen enger haften, aufhört. Denn wie der Geist der Natur durch Hervorbringung immer neuer Formen, denen aber ein einheitlicher, verborgener Urgedanke zu Grunde liegt, in die Erscheinung tritt, so sehen wir in den mannigfaltigsten Gebilden der Instrumentalmusik einen Geist walten, der sein getreues Abbild ist. Diejenige Form aber, in der dieser Geist sich in der am meisten musikalischen, ich will sagen, in der dem Wesen der Instrumentalmusik eigentümlichsten Form äussert, das ist die Form der Variation: jene Form, in der aus Keimen, die in einem musikalischen Thema schlummern, neue Gebilde sich entwickeln, die einerseits die Urform des Themas getreulich widerspiegeln, andererseits von eigenem, selbständigem Leben erfüllt sind.

Wie Brahms über die Variation dachte, weiss ich nicht; doch mir scheint, ähnliches kann man wohl aus seinen Werken herauslesen. Wenn ich mir aber, wie fortwährend bei dieser Schrift, vorstelle, was er wohl zu obigen Sätzen sagen würde, so ist es mir sehr wahrscheinlich, dass er sie mit einem gebrummten: „Na ja, und so weiter" überschlagen würde. Denn er hielt nun einmal nicht viel von Tiraden über Kunst, besonders nicht, wenn sie ein wenig nach Philosophie schmeckten. Er meinte, es käme nichts rechtes dabei heraus. Es kam mir aber darauf an, auf den pädagogischen Wert der Variationenform aufmerksam zu machen, der nach dem Gesagten wohl ohne weiteres einleuchten dürfte.

Keine Form ist so geeignet, den Anfänger zu lehren, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden, ihn zu künstlerischem, streng logischem Denken zu erziehen, die gebundene Phantasie vor willkürlichem Umherschweifen zu bewahren und den Sinn für reine Form zu läutern. Freilich genügt es nicht, die Melodie des Themas mit einigen Arabesken zu verzieren, sondern es gilt, tief in den Kern des Themas einzudringen und aus ihm heraus neues zu erfinden, ohne die Form des Themas anzutasten. Brahms lenkte meine Aufmerksamkeit zunächst auf den Bass des Themas.

„Der Bass ist wichtiger als die Melodie“, sagte er. Nicht etwa, als ob dieser Bass unter allen Umständen beibehalten werden müsse. Aber durch die ergänzende und erklärende Melodie des Basses erhält die Melodie der Oberstimmen erst eine bestimmte Physiognomie, und eine Variation des Basses kann den ganzen Charakter einer Melodie stärker modifizieren, als eine Variation dieser Melodie selber. Daher hielt Brahms streng darauf, dass die Variation des Basses trotz neuer Wendungen den Sinn und Charakter des ursprünglichen Modulationsganges nicht willkürlich zerstören dürfe, auch dann nicht, wenn, wie es bei Brahms selbst oft vorkommt, der Gang und das Ziel der Modulation geändert wird. Die Variation erstreckt sich eben nicht nur auf die Melodie, sondern ebenso sehr auf den Rhythmus und auf die Harmonie des Themas; auch hier muss aus dem Gegebenen heraus variiert, entwickelt werden, wenn das Ganze nicht das Gepräge der Willkür erhalten soll. „Sie müssen Ihr Ziel stets fest im Auge behalten, und das ist nur möglich, wenn der Bass festliegt, sonst hängen Sie in der Luft; und nun geradeswegs und ohne Umschweife auf das Ziel los!“ mahnte Brahms.

Bei dieser allgemeinen Regel, deren Befolgung bei der Variationenarbeit von so grosser Bedeutung ist, musste ich unwillkürlich an meine contrapunktischen Arbeiten über einen gegebenen Cantus firmus denken. Denn auch hier bleibt auf fester Grundlage die freigestaltende Phantasie durch den Willen auf ein klar erkanntes, bewusstes Ziel gerichtet, vor jeder Willkür bewahrt. Aber nur ein scharfer, unablässig geübter Kunstverstand vermag es, jene Grundlage fest zu fügen, nur eine grosse Energie des Willens ist imstande, jenes Ziel nicht aus dem Auge zu verlieren, sondern auf geradem Wege zu erreichen, und von diesen beiden Faktoren hängt es in hohem Grade ab, ob das Kunstwerk jenes Gepräge der Notwendigkeit bekommt, das ihm die tief hinreissende Wirkung sichert. In der Variationenform ist im Thema das Wesentliche gegeben, in der Wahrung dieses Wesentlichen in der Form übt und schärft sich der Verstand, stählt sich der Wille, vertieft sich die Phantasie, indem sie sich gewöhnt, einen Gedanken zu erschöpfen.

Brahms tadelte es nicht, wenn ich die Tonarten in den einzelnen Variationen wechselte. Thema und Art der Variationen sprechen bei dieser Frage wohl mit. Aber sicher ist, dass er selbst, wie auch Beethoven, von dem Wechsel der Tonarten immer beschränkteren Gebrauch gemacht hat, und dass ihm die konsequenteste, gesteigertste Form der Variation, die Bachsche Chaconne, als die höchste galt.

Wie tief der junge Brahms bereits in das Wesen der Variationenform eingedrungen war, beweist sein opus 9. Und doch scheint Brahms hier nur mit der Form zu spielen, wie späterhin nur noch einmal: im opus 23.

Es ist sicher kein Zufall, dass die Themen beider Werke von Robert Schumann sind. Viel persönliches ist hier zur Aussprache gekommen. Welch merkwürdiger Abstand gegen die Variationenwerke op. 21 und 24, die in ihrer Strenge der Form Brahms schon auf der Höhe der Meisterschaft zeigen! Wer die Brahmssche Gestaltungskraft in ihrer grossartigen Machtfülle und Eigenart kennen lernen will, der studiere seine Variationen, wie sie in seinen Werken zerstreut sind; nirgends sonst wird er so tiefe Einblicke in die Werkstatt dieses Meisters gewinnen.

Schluss folgt





JOHANNES BRAHMS UND DIE VOLKSMUSIK

Von Dr. M. Hohenemser-
Frankfurt a. M.

In seinem Opus 1, einer Klavier-Sonate in C-dur, hat Brahms im zweiten Satz unter der Überschrift „Nach einem altdeutschen Minnelied" die Melodie eines Volksliedes „Verstohlen geht der Mond auf" verarbeitet, und das einzige Werk, das sich in seinem Nachlass fand und vor etwa einem Jahr als Opus 122 erschienen ist, besteht aus elf Bearbeitungen bekannter Choräle für die Orgel. Die Neigung, das Volkslied in sein künstlerisches Schaffen einzubeziehen, war ihm also von Anfang an eigen und hat ihn bis zu Ende nicht verlassen. Wir begegnen ihr in der langen Reihe seiner Werke immer wieder, und ganz ebenso steht er zu den volkstümlichen Tanzweisen. Macht sich bei einem Meister wie Brahms ein so scharf ausgeprägter Zug bemerkbar, so ist es gewiss der Mühe wert, demselben nachzugehen und die Resultate, zu denen er führte, ins Auge zu fassen. Vorher aber müssen wir uns darüber klar werden, was wir unter Volksmusik zu verstehen haben.

Ich gebe sogleich die beiden Definitionen, die ich für erforderlich halte. Ein Volkslied ist ein Lied, das textlich und musikalisch so beschaffen ist, dass es von der grossen Masse der Laien ohne Instrumentalbegleitung gesungen werden kann. Ein volkstümlicher Tanz oder, wie man besser sagen würde, ein Volkstanz ist ein Instrumentalstück, welches so beschaffen ist, dass die grosse Masse der Laien nach ihm tanzen oder es auch, ohne zu tanzen, gern anhören kann. Das volkstümliche Tanzlied fällt natürlicherweise unter den Begriff des Volksliedes. Dass ein Lied oder ein Tanz immer nur während eines kleineren oder grösseren Zeitabschnittes den allgemeinen Beifall finden wird, den unsere Definitionen verlangen, ist selbstverständlich. Daher kann ein Lied, das im sechszehnten Jahrhundert Volkslied war, heute diese Eigenschaft längst verloren haben. Ebenso ist die grosse Masse der Laien, die den Beifall spendet, nach Nationalitäten verschieden. Der Germane, der Romane, der Slave, der Magyar, jeder hat zunächst einen anderen Geschmack und eine eigenartige Volksmusik. Selbst innerhalb dieser grossen Gruppen machen sich bedeutende Unterschiede geltend; man braucht beispielsweise nur an die

Verschiedenheit der deutschen und der skandinavischen Volksmusik zu denken. Aber die National- und Stammes-Unterschiede lassen sich unter Umständen ausgleichen. Schon mehr als ein slavisches Volkslied ist in Deutschland heimisch geworden und umgekehrt. Daher durfte in die allgemeine Definition keine nähere Bestimmung der grossen Masse der Laien aufgenommen werden; wohl aber haben wir das Recht, von einem deutschen, einem slavischen Volksliede zu sprechen, oder zu sagen, ein slavisches Volkslied sei gleichzeitig ein deutsches Volkslied etc.

Leider hat man sich meines Wissens bisher noch nicht bemüht, die Volksmusik als ein Ganzes zu erfassen, das sie ihrer innersten Natur nach doch ist, sondern man hat Volkslied und Volkstanz meist getrennt behandelt und dabei über das Wesen des ersteren sehr viel, über das des letzteren aber sehr wenig nachgesonnen.*) Wir können daher nur unsere Definition des Volksliedes mit früheren ähnlichen Versuchen in Vergleich setzen. In gewissem Sinne stimmt sie mit der Definition Bruiniers überein. Auch er huldigt nicht jener in der Zeit der Romantik herrschenden, jetzt aber glücklicherweise überwundenen Ansicht, weder Text noch Melodie des Volksliedes habe einen einzelnen Verfasser, sondern beides sei stets unter dem Zusammenwirken mehrerer entstanden; und ebensowenig jener anderen, die noch mehr an der Oberfläche bleibt, auf den Namen Volkslied habe nur dasjenige Lied Anspruch, dessen Autor nicht zu ermitteln sei.**) Bruinier sieht das charakteristische Merkmal, das ein Lied zum Volkslied macht, darin, dass es von Laien ohne Instrumentalbegleitung im Chor, natürlich stets nur ein- oder zweistimmig gesungen wird. Auf den chorischen Vortrag legt er deshalb besonderes Gewicht, weil er glaubt, nur was das Volk im Chor singe, sei ihm wirklich ans Herz gewachsen; Lieder, die nur im Munde der Einzelnen lebten, könnten rasch durch andere verdrängt werden, wie man es ja an den Gassenhauern immer wieder beobachten könne.***) Obgleich man zugeben wird, dass fast jedes echte Volkslied im Chor gesungen wird oder doch einmal gesungen wurde, so erscheint mir dieses Merkmal doch nicht stichhaltig. Nehmen wir an, es würde heute ein Lied aus irgend einer Zeit in einem einzigen handschriftlichen Exemplar aufgefunden, so dass sich nicht nachweisen lasse, ob es jemals im Chor gesungen wurde, es sei aber ganz in dem Ton gehalten, den die Volkslieder seiner Entstehungszeit an sich tragen: soll man in diesem Falle ewig im Zweifel sein, ob man es den Volksliedern zuzählen soll oder nicht? Auch wenn wir die Definition

---

*) So ergiebt sich selbst aus Fr. M. Böhmes „Geschichte des Tanzes in Deutschland" (1886) kein durchgreifender Unterschied zwischen volkstümlicher und kunstmässiger Tanzmusik.

**) J. W. Bruinier, das deutsche Volkslied_1899, S. 12.

***) A. a. O. S. 21, 37 etc.

Bruiniers im übrigen gelten lassen, werden wir nicht anerkennen wollen, dass einzig die Gewissheit, das Lied sei chorisch vorgetragen worden, den Ausschlag geben soll. Unser Beispiel zeigt uns aber auch zugleich die Einseitigkeit der ganzen Definition. Sie ist nicht sachlich, sondern kulturgeschichtlich, d. h. sie verlangt für die Anerkenntnis eines Liedes als Volkslied Bedingungen, die nicht in dem Liede selbst, sondern in äusseren und insofern zufälligen Verhältnissen liegen. Für den Kulturhistoriker ist es natürlich wichtig, zu wissen, ob, von wem und unter welchen Umständen ein Lied gesungen wurde oder gesungen wird; sachlich aber, und das ist hier gleichbedeutend mit künstlerisch, fragt es sich nur, ob ein Lied in der von uns näher charakterisierten Weise gesungen werden kann. Hier ist eine Bedingung gegeben, die im Wesen des Liedes selbst liegt; denn wenn es die grosse Masse der Laien ohne Begleitung singen soll, muss es bestimmte Eigenschaften haben, nach denen man es als Volkslied beurteilen kann. Ganz ebenso muss natürlich auch der Volkstanz eine bestimmte Eigenart aufweisen. Wo es sich um künstlerische Dinge handelt, also etwa, wie hier, um die Verwertung der Volksmusik innerhalb der Kunstmusik, da ist selbstverständlich nur mit einer sachlichen Definition auszukommen. Scheut man sich, mit dem Sprachgebrauch zu brechen, so mag man diejenigen Lieder, die zwar ganz das Gepräge des bisher so genannten Volksliedes an sich tragen, von denen wir aber nicht wissen, ob sie jemals in der oben bezeichneten Art gesungen wurden, volksliedmässig nennen und ebenso die entsprechenden Tänze volkstanzmässig.

Was einem grossen Laienkreise zugänglich sein soll, das darf sich nicht an dasjenige in der seelischen Natur des Menschen wenden, was nur einzelnen Individualitäten eigen ist, sondern es muss so beschaffen sein, dass es der Durchschnittsmensch, wie er sich unter bestimmten zeitlichen und örtlichen Verhältnissen herausgebildet hat, mitzuerleben vermag. Daher ist es nicht zu verwundern, dass die Volksmusik in Wort und Weise so manches Banale, Alltägliche, ja Triviale enthält. Auf der anderen Seite aber gehört sehr vieles von dem, was die Mehrzahl der Menschen wahrhaft bewegt, notwendig zu den edelsten und am tiefsten eingepflanzten Gütern der Menschen-Natur, und es muss sich mit grösster Unmittelbarkeit aussprechen, d. h. so, dass nirgends eine Absicht, ein Nebengedanke eines einzelnen, etwa des Autors, zu Tage tritt. Diese nur auf die Sache selbst gerichtete Unmittelbarkeit der Äusserung nennen wir Naivetät. Der in dem bezeichneten Sinne allgemein menschliche Inhalt in naiver Aussprache ist es, wodurch die Volksmusik jeden nicht Verbildeten immer wieder erquickt und verjüngt. Zwar vermögen wir die Ursachen dieser Allgemeinverständlichkeit in vielen Fällen noch nicht vollständig anzugeben. Es ist freilich leicht einzusehen, warum die Volks-

lieder in überwiegender Mehrzahl die Liebe besingen. Auch ist es nicht schwer, die Ursachen des Unterschiedes zwischen einem natürlichen, frischen Liebeslied und etwa einem gekünstelten Schäfergedicht des 17. Jahrhunderts aufzufinden. Aber weit ungünstiger steht es in dieser Beziehung mit der Musik. Welche Rhythmen, Melodieschritte und Harmoniefolgen, und welche Kombinationen dieser Elemente allgemein verstanden werden und doch tiefgehend wirken, und warum sie dies thun, davon haben wir heute erst eine sehr ungefähre Vorstellung. Hier steht der Musikästhetik noch ein weites, aber vielversprechendes Feld offen. Wenn wir also auch unser künstlerisches Urteil keineswegs immer durch wissenschaftliche Gründe bestätigen können, so fühlen wir doch lebhaft, was die Eigenschaften der Volksmusik bedeuten, und wie sie sich von der Kunstmusik unterscheidet, haben ihr doch viele der grössten schöpferischen Kunstmusiker nicht nur ihre wärmste Sympathie entgegengebracht, sondern dieselbe auch in ihren Werken bethätigt.

Ursprünglich war alle Musik im wesentlichen Volksmusik. Das können wir schon a priori annehmen, da die Menschen, auf je primitiverer Stufe sie stehen, umsoweniger individuelle Verschiedenheiten aufweisen. Aber auch die Geschichte bietet uns Anhaltepunkte dafür; denn allem Anschein nach war der ursprüngliche Gesang Chorgesang, verbunden mit Tanz. Man darf aber in diesen Dingen nicht, wie es so oft geschieht, blindlings verallgemeinern. Angeborene Unterschiede in der Beanlagung muss es in der Urzeit so gut gegeben haben wie heute, und warum sollte nicht mancher besonders phantasiebegabte Mensch Tongänge gesungen haben, die nur ihm oder nur einigen seiner Stammesgenossen verständlich waren? Soviel ist dagegen sicher, dass eine deutlich wahrnehmbare Trennung zwischen Volks- und Kunstmusik nur in Zeiten hoher Kultur hervortritt. Erst hier entstehen Kunstwerke, die nur von bevorzugten Menschen geschaffen, reproduziert und genossen werden können. Aber im Lauf der Zeiten hat die Kunstmusik immer wieder Elemente der jeweiligen Volksmusik in sich aufgenommen, um sich durch dieselben zu bereichern, weiter zu entwickeln, zu verjüngen. Hier ist nicht der Ort, um diesen wichtigen Prozess, der übrigens noch keineswegs lückenlos klargelegt ist, zu verfolgen.

Der bis jetzt letzte, welcher der deutschen Kunstmusik aus Elementen der Volksmusik neue Grundlagen schuf, war Haydn. Es ist äusserlich nachweisbar, dass er mit seinen Streichquartetten an die damals beliebten und auch von ihm gepflegten Strassenmusiken anknüpfte. Indem er das generalbassspielende Cembalo aus der Symphonie und der Kammermusik verbannte, entfernte er diese Gattungen von der bisherigen Kunstmusik und brachte sie durch regelmässige Einfügung des Menuetts, die bei seinen

unmittelbaren Vorläufern, wie J. Stamitz und Chr. Bach, eine mehr zufällige gewesen war, in entschiedene Beziehung zu dem Volkstanz seiner Zeit. Wichtiger als alles dieses ist, dass seine Melodik und sein Periodenbau fast durchgängig deutschvolkstümliches Gepräge tragen, daher die Erscheinung, dass auch heute noch bei unserm Konzertpublikum kein Meister allgemeineres Verständnis findet, als er. Dabei verleugnet er keinen Augenblick den Kunstmusiker, sowohl hinsichtlich seiner unerschöpflich reichen und mannigfaltigen, aus einer eigenartigen Individualität hervorquellenden Erfindung als auch hinsichtlich der Ausarbeitung; man denke nur an die grundlegenden Verdienste, die er sich um fast alle Gattungen der Konzert- und Kammermusik erworben hat. Seine Werke bilden eben einen Typus einer vollendeten Kunstmusik, die jedoch dem Geniessenden ihre volkstümliche Grundlage deutlich offenbart. Dieses Verhältnis zur Volksmusik wurde für Mozart und Beethoven massgebend, nur dass das Kunstmässige, Individuelle immer mehr hervor-, das Volkstümliche, Allgemeine dagegen immer mehr zurücktrat. Dem Volkstümlichen abgewandt ist in den Werken Mozarts die abgeklärte, man möchte sagen überirdische Schönheit, in denjenigen Beethovens die gewaltige Kraft und Erhabenheit.*) Auch werden ihre Werke äusserlich immer ausgedehnter und verwenden immer reichere Mittel. Dass sich aber trotzdem beide Meister im Bau ihrer Perioden eng an die deutsche Volksmusik anschliessen, und dass auch die Rhythmik und Melodik des Volksliedes und Volkstanzes wesentliche Bestandteile in ihren Werken bilden, wird niemand verkennen.

Eine ganz ähnliche Entwickelung vollzog sich auch auf einem wichtigen Spezialgebiet, nämlich auf dem des einstimmigen begleiteten Liedes, das in der klassischen Epoche bekanntlich nicht durch Beethoven, sondern durch Schubert auf die Höhe geführt wurde. Hier hatten norddeutsche Zeitgenossen Haydns, die sich an Genialität und Universalität nicht mit ihm vergleichen können, die aber in engem Rahmen doch Meister waren, mit bewunderungswürdiger Sicherheit den Anschluss an die deutsche Volksmusik gefunden, ja sie hatten wahrhaft volkstümliche Melodieen geschaffen. Es war in erster Linie J. A. Hiller und J. A. P. Schulz, denen sich dann Reichhardt, Zelter und andere anschlossen. Waren alle diese bestrebt, dem Liede eine fliessende, leicht sangbare und leicht überschaubare Melodie und eine ganz einfache, durchsichtige Begleitung zu geben, so

---

*) Ich verwahre mich ausdrücklich dagegen, mit diesen mageren Bemerkungen unsere grössten Meister irgendwie erschöpfend charakterisieren zu wollen. Gerade Beethoven wird in unserer Zeit viel zu einseitig als der Heros des Erhabenen, als der Schöpfer der III., V. und IX. Symphonie, der letzten Streichquartette, Sonaten und der grossen Messe aufgefasst. Hier kam es mir nur darauf an, die Eigenart Mozarts und Beethovens anzudeuten, soweit es für unsere Zwecke erforderlich war.

wurde es dagegen durch Schubert unendlich vertieft und bereichert, nicht nur aus seiner genialen Natur heraus, sondern auch indem er ihm zahlreiche Ausdrucksmittel der entwickelten Instrumentalmusik zuführte. Wenn es auf diese Weise an Volkstümlichkeit einbüsste, was es an individuellem Leben gewann, so sind doch auch bei Schubert die volkstümlichen Grundlagen der Rhythmik und Melodik deutlich erkennbar.

Zur Zeit der Romantiker vergrössert sich, ganz im allgemeinen betrachtet, der Abstand zwischen Kunst- und Volksmusik immer mehr. Die Oper, die für unsern Zweck nicht in Frage kommt und die auch eine etwas abweichende Entwickelung eingeschlagen hat, nehmen wir aus. Aber auf allen Gebieten der Konzert- und Kammermusik, sowohl der instrumentalen als auch der vokalen, lässt sich die Entfernung vom Volkstümlichen beobachten. Gleichzeitig jedoch ist die romantische Richtung, wie in der Poesie, so auch in der Musik dadurch charakterisiert, dass man sich des Abstandes von der Volkskunst bewusst ist, dass man diese aufsucht, wie ein verlorenes Paradies, oder wie der Städter die freie Natur aufsucht, dass man bestrebt ist, sie mit der eigenen Kunst zu verschmelzen. Es ist hinlänglich bekannt, wie verächtlich das Zeitalter der Aufklärung auf alle Volkskunst herabgeblickt hatte, wie dann aber durch Herder das literarische Interesse für das Volkslied geweckt worden und in erster Linie auf die Göttinger Dichter und auf den jungen Goethe übergegangen war, und wie später die Romantiker an diese Bestrebungen anknüpften. Die Volksliedersammlung von Herder, unter dem Namen „Stimmen der Völker" bekannt, „Des Knaben Wunderhorn" von Clem. Brentano und Achim von Arnim, die Sammlungen von Büsching, Uhland, Hoffmann von Fallersleben und alle andern, die sich ihnen in immer wachsender Zahl bis heute angeschlossen haben, verfolgen den Zweck, zur künstlerischen oder wissenschaftlichen Erfassung des Volksliedes beizutragen. Unsere grössten Lyriker, vor allem Goethe und Heine, dann aber auch Eichendorff, Uhland, Moerike, Storm etc. haben einen Teil des Besten, das sie uns gaben, ihrer Beschäftigung mit dem Volkslied zu verdanken.

Wenn auch das Interesse für die musikalische Seite des Volksliedes lange Zeit hindurch ein sehr geringes war, so konnte doch die ganze Bewegung nicht ohne Einfluss auf die Musiker bleiben, deren gesamtes Geistesleben ja zu Anfang des 19. Jahrhunderts mehr oder weniger von der romantischen Strömung beherrscht wurde. Für den Männerchor, der damals bis zu einem gewissen Grade das Organ des Volksgesanges war, sammelte und komponierte Silcher Volkslieder. Weber gab den so ganz aus dem gemeinsamen Volksleben hervorgegangenen Freiheitsliedern Körners volkstümliche Melodieen. Der ganzen Männerchorkomposition blieb während ihrer guten Zeit ein gesundvolkstümlicher Zug eigen. Mendelssohn hoffte

von seinen Liedern für gemischten Chor, dass sie zu Volksliedern werden möchten, dass man sie anstimmen werde, wo ein paar fröhliche Menschen beisammen seien. Er sowie Schumann, Franz und viele andere setzten Volksliedtexte und volksliedmässig gehaltene Gedichte in Musik.

Dass trotz alledem das Volkstümliche nicht mehr in der Weise wie zur Zeit Haydns die Grundlage der Kunstmusik bildete, dass es vielmehr gleichsam von aussen, nur wie ein Element neben andern Elementen hinzutrat, ergiebt sich aus mehreren Thatsachen. Vor allem treten jetzt diejenigen Werke, in welchen das Volkstümliche zur Geltung kommt, und diejenigen, in denen dies nicht der Fall ist, viel schärfer auseinander als in der Epoche der Klassiker. Welcher Unterschied besteht beispielsweise zwischen Schumanns „Soldatenbraut" und seinem „Nussbaum", beides Lieder und doch jedes wie eine andere Welt! Ferner bereichert sich jetzt die Rhythmik um komplizierte Gebilde, namentlich durch ausgiebigere Verwendung der Synkope und der Polyrhythmie, und auch der Periodenbau wird mannigfaltiger. In Melodie und Harmonie tritt mehr als früher die Chromatik hervor, die der deutschen Volksmusik durchaus fremd ist.

Dass die Romantiker ihr Verhältnis zur Volksmusik selbst so auffassten, wie wir es darzustellen versuchten, beweist der Umstand, dass Schumann „Stücke im Volkston" schrieb (op. 102 für Cello und Klavier). Zwar hatte schon J. A. P. Schulz seinen Liedern den Zusatz „im Volkston" gegeben; aber er war eben auch, wie die berühmte Vorrede zeigt, mit Bewusstsein bestrebt, den Volkston zu treffen. Bei den Klassikern dagegen finden sich derartige Bezeichnungen nicht. Für sie giebt es nur eine Kunstmusik auf volkstümlicher Grundlage, aber noch nicht eine volkstümliche und eine nicht volkstümliche Kunstmusik.

Brahms, den man früher mit Unrecht zu den Romantikern zählte, der aber in vielem unmittelbar an sie anknüpfte, fand das Verhältnis zwischen Kunst- und Volksmusik, wie es sich aus der bisherigen Entwickelung ergeben hatte, vor und behielt es bei; ja er steht da, wo er dem volkstümlichen Element nicht ausdrücklich Zutritt gewährt, den volkstümlichen Grundlagen der modernen Kunstmusik noch ferner als etwa Mendelssohn und Schumann. Man betrachte beispielsweise seine zweite Symphonie D-dur, von der doch allgemein und wohl mit Recht gesagt wird, sie sei unter seinen vier Symphonieen am leichtesten zu verstehen. Hier ist alles von grösster, eigenartiger Schönheit, der erste Satz in seinem himmlischen Frieden, das Adagio in seiner unergründlichen Tiefe, das Allegretto in seiner ernsten Grazie, endlich das Finale in seinem freudigen Aufschwung. Aber trotz der verhältnismässig durchsichtigen Faktur des ganzen und trotz des verhältnismässig einfachen Stimmungsgehaltes des ersten und vierten Satzes wird man doch keine volkstümlichen Züge aufzufinden vermögen.

Auf der andern Seite aber hat Brahms intensiver als irgend ein Romantiker die Volksmusik in sich aufgenommen. Dafür liefern sowohl seine Bearbeitungen von Volksliedern und Volkstänzen als auch zahlreiche seiner eigenen Werke den vollgültigen Beweis.

Eine durchaus verwerfliche Gepflogenheit einiger romantischen Dichter, die übrigens auf Wieland zurückgeht, nämlich das Volkstümliche nicht um seiner selbst willen, sondern von oben herab mit Reflexion oder Ironie zu behandeln und ihm so alle Natürlichkeit zu rauben, hat bis auf den heutigen Tag das Hereinziehen des Volkstümlichen in die höhere Kunst trotz des Segens, den es stiftete, bei manchen in Misskredit gebracht. Sie meinen, ein Künstler, der sich der Volkskunst zuwende, sei der sentimentalen Gefühlsduselei oder der Frivolität anheimgefallen. So spricht D. G. Mason mit Bezug auf Brahms und Tschaikowsky von der seltsamen Neigung zum Volkstümlichen, die sich mit der Romantik leicht verschwistere.*) Aber man verwechsele doch nicht die Auswüchse mit der Sache selbst. Hat man es Goethe jemals zum Vorwurf gemacht, dass er dem Volkslied eine so bestimmende Einwirkung auf seine Kunst gestattete? Haben wir nicht vielmehr dieser Einwirkung die herrlichsten Lieder zu verdanken? Wie, wenn auch J. S. Bach, den Mason dem subjektiven, romantischen Brahms als den objektiven Künstler gegenüberstellt, jener seltsamen Neigung unterworfen gewesen wäre! Sagt doch W. Nagel von Bach und Brahms geradezu: „Die Geistesverwandtschaft beider Meister zeigt ein noch nicht genügend beachteter Umstand, ich meine die Bedeutung, welche das Volkslied für sie gewonnen".**)

In der That verarbeitete Bach nicht nur in der „Aria mit 30 Veränderungen" und in der Bauerncantate einige Volkslieder, eine Erscheinung, die als zu vereinzelt nicht in Betracht käme, sondern der Choral, das geistliche Volkslied, bildet bekanntlich einen Grundpfeiler seines Schaffens. Vielleicht wendet man ein, dies sei nur die Folge äusseren Zwanges gewesen; die musikalischen Verhältnisse seiner Zeit und seine persönliche Lage hätten ihn veranlasst, für die Kirche zu schreiben, und darum habe er sich auf den Choral stützen müssen. Aber wie erklärte es sich dann, dass er die verschiedensten Formen, der vokalen und instrumentalen Choralbearbeitung nicht nur pflegte, sondern mit staunenswerter Konsequenz zur höchsten Vollendung erhob, und dass er dem Choral in der Cantate gerade während seiner letzten Schaffensperiode die wichtigste Rolle zuteilte? Wer Bach kennt, weiss, dass ihm der Choral Herzenssache war; und dass sowohl seine einfach vierstimmig gesetzten Choräle als auch die

*) Diese Zeitschrift, Jahrgang I, S. 1207.

**) Diese Zeitschrift, Jahrgang I, S. 206.

grossen Bearbeitungen zu den erhabensten Kunstwerken gehören, die wir besitzen, wird niemand leugnen. Es kommt eben nur darauf an, was der Künstler mit den volkstümlichen Elementen anzufangen weiss, ob er mit ihrer Einfachheit nur koquettiert, oder ob er sich wahlverwandt zu ihnen hingezogen fühlt. Letzteres war bei Bach und Brahms der Fall; das haben sie durch ihre Werke bewiesen. Beide waren Kunstmusiker im prägnanten Sinne des Wortes. Sie fanden eine hochentwickelte Kunst vor, an die sie anknüpfen konnten, wobei freilich, was die Schaffung geeigneter Formen betraf, für Bach weit mehr zu thun war, als für Brahms. Mit grösster Intensität eigneten sie sich aus den vorangegangenen Epochen die verschiedensten Ausdrucksmittel an, ohne jedoch dadurch ihrer künstlerischen Eigenart Abbruch zu thun, und so griffen sie auch nach volkstümlichen Elementen. Vielleicht ist dieses Verhältnis zur Volksmusik mehr als eine bloss zufällige Geistesverwandtschaft; vielleicht spricht sich in ihm das Bedürfnis aus, neben einer Kunst, die sich von ihren volkstümlichen Grundlagen weit entfernt hat, auch das Einfachere, allgemeiner Verständliche zur Geltung kommen zu lassen.

Freilich taucht von Zeit zu Zeit immer wieder die Forderung auf, alle Kunst müsse allgemein verständlich sein. Dies kann, wenn es einen Sinn haben soll, nur heissen, jedes Kunstwerk müsse so beschaffen sein, dass es von der grossen Masse der Laien genossen werden könne. Aber es ist nicht einzusehen, wieso der ästhetische Wert eines Kunstwerkes geringer sein sollte, wenn es nur von wenigen Bevorzugten verstanden wird. Sein kultureller Wert kann geringer sein, und selbst das ist in vielen Fällen zweifelhaft; denn ein solches Kunstwerk kann der grossen Masse den Ansporn geben, es dahin zu bringen, dass sie es geniessen kann. Sicher aber hängt der ästhetische Wert nicht davon ab, ob es von Vielen oder von Wenigen verstanden wird, sondern nur von seiner inneren Beschaffenheit. Wir wissen nicht, ob die grosse Masse des deutschen Volkes jemals dahin gelangen wird, Goethes „Iphigenie“ oder Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ zu verstehen. Aber wollen wir solche Werke darum missen, oder werden wir sie niedriger einschätzen als ein Volkslied?

Nachdem wir im Vorstehenden versucht haben, Brahms' Stellung zur Volksmusik ganz im allgemeinen zu charakterisieren und ihn gegen Vorwürfe, die ihm Vertreter einseitiger Auffassungen machen könnten, zu verteidigen, müssen wir jetzt die Art und Weise, in der er die volkstümlichen Elemente im einzelnen verwertete, näher ins Auge fassen. Dabei werden wir zweckmässig die Bearbeitungen und die eigenen Kompositionen getrennt behandeln.

Hinsichtlich der Bearbeitungen muss von vornherein betont werden, dass Brahms mit diesen niemals andere als rein künstlerische Zwecke ver-

folgte, d. h. dass er nicht etwa vergessene Volkslieder neu erstehen lassen oder sie gar im heutigen Volksgesang wieder lebendig machen wollte, ein Bestreben, das an sich ja möglich und nicht ganz aussichtslos wäre, das aber einen ganz andern Weg bedingt, als den, welchen Brahms einschlug. Wenn er ein Volkslied oder einen Volkstanz bearbeitete, so geschah es, weil ihn der künstlerische Gehalt des betreffenden Stückes anzog, und weil er sich gleichzeitig fähig fühlte, aus demselben mehr zu machen als bisher geschehen war, es in eine höhere Kunstsphäre zu erheben. Darum schreckt er auch vor der Verwendung komplizierter Mittel der Kunstmusik nicht zurück. Aber er zerstört niemals die Eigenart seiner Vorlage, sondern verschmilzt deren Wesen und seine individuellen Zuthaten zu einem neuen in sich geschlossenen Ganzen. Nur wer das vermag, hat, vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, das Recht, fremde Gedanken zu bearbeiten.

Auf vokalem Gebiet hat uns Brahms 3 Volksliedersammlungen geschenkt, die sämtlich ohne Opuszahl erschienen. Die eine (1864) besteht aus 2 Heften mit Bearbeitungen für gemischten Chor a cappella und ist der Wiener Singakademie gewidmet; die andere (1858) enthält 14 einstimmige Volkskinderlieder mit Klavierbegleitung; die dritte und grösste endlich (1894) umfasst sechs Hefte zu je sieben gleichfalls einstimmigen und begleiteten Volksliedern und ein siebentes Heft, dessen sieben Nummern von einem Vorsänger und einem kleinen Chor ausgeführt werden. Über die Quellen zu den Texten und Melodieen der vierstimmigen Volkslieder liegt uns von Brahms selbst eine Äusserung vor, die freilich ziemlich unbestimmt gehalten ist. In einem Brief an H. Deiters vom September 1880 sagt er, die geistlichen Lieder stammten wohl meist aus Corner, vielleicht auch aus Meister, die weltlichen aus Nicolai und Zuccalmaglio.*) Gregor Corner gab 1631 zu Nürnberg ein katholisches Gesangbuch heraus, das grosse Bedeutung erlangte. „Das katholische deutsche Kirchenlied" von S. Meister, 1862 erschienen, wurde die Grundlage des gleichnamigen, für die Forschung über diesen Gegenstand heute unentbehrlichen Werkes von Bäumker. Auf den „kleinen, feinen Almanach", den der bekannte Buchhändler Fr. Nicolai in Berlin 1777 und 78 in zwei Teilen veröffentlichte, kommen wir noch zurück. Von Kretzschmer und Zuccalmaglio endlich rührt diejenige Volksliedersammlung her, die für Brahms bei weitem die wichtigste wurde: „Deutsche Volkslieder nach ihren Originalmelodieen", 2 Bd., München 1838 bis 1840. Zieht man diese Quellen zum Vergleich heran, so ergiebt sich, dass die Angaben von Brahms zwar richtig, aber

---

*) Vergl. Beilage der „Münchener Allgem. Zeitung" vom 4. Nov. 1899, woselbst Deiters einige Briefe von Brahms veröffentlicht hat.

sehr unvollständig sind, was übrigens nicht zu verwundern ist, da zwischen der Veröffentlichung der Lieder und der Abfassung des Briefes 16 Jahre liegen, und da Brahms überdies von seiner künstlerischen Thätigkeit so wenig als möglich zu sprechen liebte.

Die Melodie zu einem der schönsten Lieder, „In stiller Nacht zur ersten Wacht", (II. Heft No. 1), das zu den wenigen gehört, die in unsere Konzertsäle Eingang gefunden haben, und das Brahms auch unter den einstimmigen Volksliedern bearbeitete (No. 42), ist nirgends sonst aufzufinden. Man weiss nicht, woher er sie kennen lernte. Auch vom Text hat man bisher nur eine ähnliche, nicht die genaue Fassung nachweisen können. Vielleicht hat er das Lied irgend einer Handschrift entnommen.*) No. 1 des ersten Heftes, „von edler Art, auch rein und zart", steht gleichfalls in keiner der von Brahms angeführten Sammlungen. Ich vermute fast, dass er es unmittelbar aus einem der gedruckten Liederbücher des 16. Jahrhunderts entlehnte, wo es sich in verschiedenen mehrstimmigen Bearbeitungen findet.**) Das bekannte geistliche Lied „Es flog ein Täublein weiss" (1. Heft No. 5) steht zwar in Corners Gesangbuch; aber die Melodie bei Brahms weisst einige Abweichungen auf. Er hat also offenbar eine andere Vorlage benutzt. Ähnlich verhält es sich mit dem schönen auch von Silcher bearbeiteten Liede des 15. Jahrhunderts „Ich fahr dahin, denn es muss sein" (2. Heft No. 2). Bei Brahms hat es zwei Strophen, bei Kretzschmer nur eine, und auch die Melodieen stimmen nicht genau überein. In No. 4 des zweiten Heftes, „Die Wollust in den Maien", erscheint die Melodie wie eine Figurierung derjenigen Kretzschmers. Möglich, dass Brahms diese Bereicherung selbst vorgenommen hat, um die leichte Anmut, die er der ganzen Bearbeitung verlieh, noch zu erhöhen; möglich aber auch, dass ihm noch eine andere Quelle bekannt war, welche die figurierte Fassung aufwies. Derartige Fälle liessen sich noch mehrere anführen.

Man sieht, um hier volle Klarheit zu schaffen, wäre eine kleine Quellenstudie erforderlich, zu der sich vielleicht später einmal Gelegenheit

---

*) Ophüls (Brahms-Texte, 1898, S. 501) sagt, Brahms habe keine gedruckte Quelle anzugeben gewusst.

**) Man weiss nicht recht, was man dazu sagen soll, dass Ophüls als Quelle Liliencrons „Deutsches Leben im Volkslied um 1530" angiebt, das doch erst zwanzig Jahre nach den Volksliedern erschien. Überhaupt wird man aus seinem Quellenverzeichnis nicht darüber klar, ob es sich ihm nur darum handelte, Sammlungen anzuführen, in denen die betreffenden Texte enthalten sind, oder ob er wirklich die von Brahms benutzten Quellen aufzeichnen wollte. Nur dieses letztere hätte Sinn. Häufig aber nennt er Sammlungen, die keine Melodieen bieten, während doch anzunehmen ist, dass Brahms in der Regel Text und Melodie aus der gleichen Quelle schöpfte.

bietet. Wir können uns auch ohne diese im grossen und ganzen ein Bild von der Stellung machen, die Brahms seinen Vorlagen gegenüber einnahm, zumal da die Quellenfrage bei den einstimmigen Liedern einfacher liegt. Sämtliche Kinderlieder und 36 der 49 Volkslieder haben genau die gleichen Melodieen wie bei Kretzschmer, sind also wohl dieser Sammlung entnommen. Ausserdem haben Brahms und Kretzschmer noch 3 Melodieen gemeinsam. In derjenigen zu „Dort in den Weiden steht ein Haus" (Brahms Volkslieder No. 31) sind die Abweichungen so unerheblich, dass sie wohl als leichte Abänderungen, die sich Brahms erlaubte, anzusehen sind, aber nicht weiter in Betracht kommen. In No. 13 „Wach auf, mein Hort" (ebendaselbst) geht der letzte Melodieschritt bei Kretzschmer vom Leitton, bei Brahms dagegen von der Unterquart zur Tonica, und in No. 28 „Es reit ein Herr und auch sein Knecht" ist die vorletzte Note bei Brahms doppelt so lang wie bei Kretzschmer. Auch in diesen beiden Fällen würde man geneigt sein, Abänderungen des Bearbeiters anzunehmen, wenn nicht auch die Texte weder mit der von Kretzschmer noch mit der von Nicolai gegebenen Fassung übereinstimmten. Wir müssen also doch die Benutzung einer andern Quelle vermuten, die sowohl die textlichen, als auch die musikalischen Abweichungen enthalten haben wird. Auch die Quellen der 10 noch übrigen Lieder waren mir bisher unbekannt. Doch hat sie M. Friedlaender in einem Aufsatz, der mir erst während des Druckes der vorliegenden Arbeit zu Gesicht kam, zum Teil namhaft gemacht. Natürlich war es mir nicht mehr möglich, sie zum Vergleich heranzuziehen.*) Trotzdem dürfen wir, auch unter Berücksichtigung der vorhin erwähnten Möglichkeit, dass Brahms in einem Fall eine Melodie ausgeschmückt habe, getrost behaupten, dass er die Melodieen in der Form, in der sie ihm vorlagen, respektierte, dass er nicht etwa darauf ausging, sie aufzuputzen oder zu modernisieren, dass er sie nicht seinen musikalischen Gedanken, sondern dass er diese jenen anpasste.

Etwas freier steht er den Texten gegenüber, aber doch so unbefangen und vorurteilslos, wie es dem Künstler und dem Freunde des Volksliedes ziemt. In Fällen, in denen wir zufolge der Übereinstimmung der Melodieen eine bestimmte Sammlung als Quelle annehmen würden, finden sich doch nicht selten textliche Abweichungen. Ein Grund für dieselben ist fast immer leicht ersichtlich; doch wissen wir häufig nicht, ob Brahms die Änderungen selbst vornahm oder ob er, wenn ihm etwas am Text nicht gefiel, aus einer andern Sammlung eine ihm zusagende Fassung entlehnte

---

*) Vgl. Friedlaender, Brahms' Volkslieder im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902, S. 67 ff. No. 24 und 30 der Volkslieder kann Brahms aus Böhmes „Altdeutsches Liederbuch", 1877 erschienen, entnommen haben.

und damit die Änderungen gleichsam geschichtlich rechtfertigte. Bekanntlich sind ja die Worte des Volksliedes weit grösseren Schwankungen unterworfen als die Melodieen und daher auch mit den mannigfachsten Abweichungen, ja selbst entstellt und „zersungen" in die Volksliedersammlungen übergegangen.

Als offenbar selbständig erscheinen mir folgende Änderungen: In No. 7 der Kinderlieder, einer Beschreibung eines Schlaraffenwirtshauses mit dem Anfang: „In Polen steht ein Haus", ist die fünfte Strophe ausgelassen, jedenfalls weil vom Küssen in ihr die Rede ist und Brahms dies als für Kinder nicht passend erachtete. In Strophe 4 ist der Refrain „So schenke dir nur ein" beibehalten, während er bei Kretzschmer unregelmässigerweise durch eine andere Verszeile ersetzt ist. In No. 1 der einstimmigen Volkslieder, „Sagt mir, o schönste Schäf'rin mein", fehlt die vierte Strophe, jedenfalls weil sie durchaus den Eindruck einer überflüssigen Einschiebung macht und vorher Gesagtes wiederholt. Als der Situation nicht recht gemäss ist in No. 7, „Gunhilde lebt' gar still und fromm", die neunte Strophe gestrichen, und ähnlich sind in No. 12, „Fein's Liebchen, du sollst mir nicht barfuss gehn", die Strophen 8 bis 11 wegen ihres grobrealistischen Inhaltes, der sich weder logisch in den Gedankengang einfügt, noch zu der zarten Schönheit des übrigen Gedichtes passt, weggeblieben. Man lese die Texte bei Ophüls nach, der die von Brahms verworfenen Strophen durch den Druck kenntlich gemacht hat. In dem vierstimmigen Volkslied „Es ist ein Schnitter, heisst der Tod" (2. Heft No. 6) musste die allegorische Aufzählung der verschiedenen Blumen, die der Schnitter abmäht, eingeschränkt werden, daher das Fehlen der dritten und fünften Strophe. Bei Kretzschmer lautet der Anfang: „Es ist ein Schnitter, der heisst Tod." Jedenfalls nahm Brahms die Umstellung vor, um die Silbe „heisst" nicht auf die kurze Note fallen zu lassen.

Derartige kleine formelle Änderungen hat er sich zweifellos öfter erlaubt und zwar mit Recht; denn das Volkslied weist in der Textbehandlung so manche Unregelmässigkeit und Ungeschicklichkeit auf, die sich, wenn man es in eine höhere Sphäre erheben will, nicht gut beibehalten lässt. Hat eine Strophe eine oder mehrere Silben zu viel oder zu wenig, wie es häufig vorkommt, so wird im unbegleiteten Volksgesang die betreffende Melodienote je nach Bedürfnis zerlegt, oder zwei Töne werden gebunden. Der Kunstmusiker aber, der dem Liede eine Klavierbegleitung beigiebt, muss jede Note genau vorschreiben. Wo daher in Strophen, die im übrigen einander völlig gleich sein sollen, eine einfache Zerlegung, die sich bei einmaligem Niederschreiben der Melodie angeben lässt, also etwa die eines Viertels in zwei Achtel, oder eine Bindung nicht angängig ist, schiebt Brahms öfters Wörter wie „da", „so" u. dergl. ein, oder lässt solche

Wörter aus. Wenn er sich auch im allgemeinen durchaus nicht scheut, älteren Texten ihre sprachliche Form zu lassen, so ersetzt er doch hier und da einen völlig ausser Gebrauch gekommenen Ausdruck durch einen anderen. So schreibt er in No. 31 der einstimmigen Volkslieder „Glühwürmchen" statt „Glühhärschchen" u. s. w.

Andere gleichfalls rein formelle Abweichungen erklären sich dagegen aus der Benutzung von mehr als einer Vorlage oder machen eine solche wenigstens wahrscheinlich. Dass Brahms unter Umständen thatsächlich neben einer Hauptquelle, z. B. neben Kretzschmer, auch noch andere Sammlungen zu Rate zog, beweist der Umstand, dass der Text von No. 17, „Ach Gott, wie weh thut scheiden", mit der Fassung bei Uhland*) und der von No. 19, „Nur ein Gesicht auf Erden lebt", mit der Fassung bei Nicolai**) genau übereinstimmt. Welche Gründe Brahms zur Bevorzugung dieser Lesarten bestimmten, wird sich im ersten Fall kaum angeben lassen; im zweiten Fall ging er auf Nicolai als auf die von Kretzschmer selbst genannte Quelle zurück. Die beiden hübschen Lieder in Kölner Mundart, No. 33 und 34, weichen in den Wortformen stark von Kretzschmer ab und zwar, wie mir scheint, zu Gunsten des Kölner Dialektes. Da Brahms kein Rheinländer war, muss er eine andere Vorlage benützt oder den Rat eines seiner rheinischen Freunde eingeholt haben. Wenn es in No. 11, 3. Strophe, heisst: „Wollt Gott, sollt ich ihr'r warten wohl" statt: „Wollt Gott, sollt' ich ihrer erwarten" und in No. 9, 2. Strophe: „Mein Herz thut mir so weh" statt: „Was thut mir mein Herz so weh" und: „Lass mich eine kleine Weile" statt: „Ach lasst mich eine Weile", so werden wir diese Änderungen nicht für freie Eingriffe halten dürfen, sondern, obgleich sie offenbar nur der Strophenangleichung dienen, annehmen müssen, Brahms habe in einer andern Vorlage die Fassung gefunden, die er brauchte.

Auch die Kürzungen von Liedern können wir keineswegs sämtlich seiner freien Thätigkeit zuschreiben. So wird in No. 21, „Es ging ein Maidlein zarte", die kernige Zusammenziehung der neunzehn von Kretzschmer gegebenen Strophen auf vier, in denen alles Wesentliche gesagt ist, kaum sein Werk sein, aber auch nicht die seltsame Verstümmelung in No. 10, „Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried." Bei Kretzschmer erzählt dieses Lied, wie ein Ritter durch seinen Gesang die Königstochter verlockt, mit ihm zu fliehen, und wie er ihr im einsamen Walde das Haupt abschlägt. Zweifellos ist schon diese Fassung eine Verstümmelung; denn aus anderen Liedern mit dem gleichen Anfang und mit zum Teil gleichlautenden Strophen

---

*) Alte Hoch- und Niederdeutsche Volkslieder, Stuttgart 1844—45, No. 67.
**) Almanach, II. Tl., No. 13.

erfahren wir, dass der Ritter schon viele Jungfrauen auf dieselbe Weise getötet hat, dass sich aber schliesslich eine zu retten weiss, und er die verdiente Strafe empfängt. Wieder in andern Liedern wird uns sogar sein Name genannt. Er heisst Ulinger oder Adelger und ist, wie man sieht, eine Art Ritter Blaubart.*) Bei Brahms nun ist die Ermordung der Jungfrau ausgelassen. Der Text bei Kretzschmer musste ihn natürlicher Weise abstossen; aber nun bricht die Handlung erst recht in der Mitte ab. Betrachtet man Brahms Fassung als ein selbständiges Gedicht, so erscheint der Ritter, der eine Königstochter entführt, der aber, weil sie unterwegs Reue bekommt, in Verzweiflung gerät, allerdings etwas sentimental und nicht wie eine Gestalt des älteren Volksliedes. Hier hat sich Brahms also einmal vergriffen. Im übrigen zeigt ihn die Stellung, die er seinen Texten gegenüber einnimmt, als einen Mann von feinstem Geschmack und grösster Sorgfalt, als den Mann von hoher Bildung, der er war. Davon dürften die vorstehenden Beispiele zur Genüge überzeugt haben, und eine eingehendere Darstellung des Verhältnisses der Texte zu ihren Quellen würde diese Eigenschaften zweifellos noch deutlicher hervortreten lassen.

Sehen wir von der Form der Lieder auf ihren Gehalt, so bedarf es kaum der Erwähnung, dass Brahms stets darauf ausging, nur textlich und musikalisch wirklich wertvolles zu bearbeiten. War diese Bedingung erfüllt, so war er im übrigen nicht wählerisch. So sorgfältig er alles Unschöne vermied, so wenig ging er doch dem, was häufig und mit Unrecht für unschön gehalten wird, nämlich dem sinnlich Derben und Geraden aus dem Wege. Alles, was menschlich und zugleich rein ist, fand in seiner kraftvollen Natur den lebhaftesten Wiederhall. Prüderie war ihm gänzlich fremd. Wenn er in No. 2 der vierstimmigen Volkslieder „Mit Lust thätig ausreiten", die Schlusswendung Kretzschmers „Wo er ein Bettlein fand" in „Wo er ein Hüttlein fand" milderte, sei es selbständig oder nach einer anderen Quelle, so geschah dieses, weil der Ausdruck in dem gegebenen Zusammenhang nicht nur der Konvention, sondern auch dem natürlichen Empfinden widerstrebt, zumal da er mit einer gewissen brutalen Plötzlichkeit eingeführt wird. In No. 23 der einstimmigen Volkslieder, „Der Reiter spreitet seinen Mantel aus", sind nur die beiden ersten Strophen aus Kretzschmer entnommen, offenbar weil die folgenden sittlich unschön und daher künstlerisch sinnlos sind. Dagegen lässt die aus unbekannter Quelle hinzugefügte dritte Strophe an Darstellung gesunder Sinnlichkeit nichts zu wünschen übrig. Wenn man dieses und andere Lieder, z. B. No. 1, No. 8 etc., im Konzertsaal nicht singen kann, so trifft nur das Publikum ein Vorwurf, das auch bei künstlerischer Behandlung eines

---

*) Siehe Erk und Böhme, Deutscher Liederhort, Bd. I, No. 41, 41a etc.

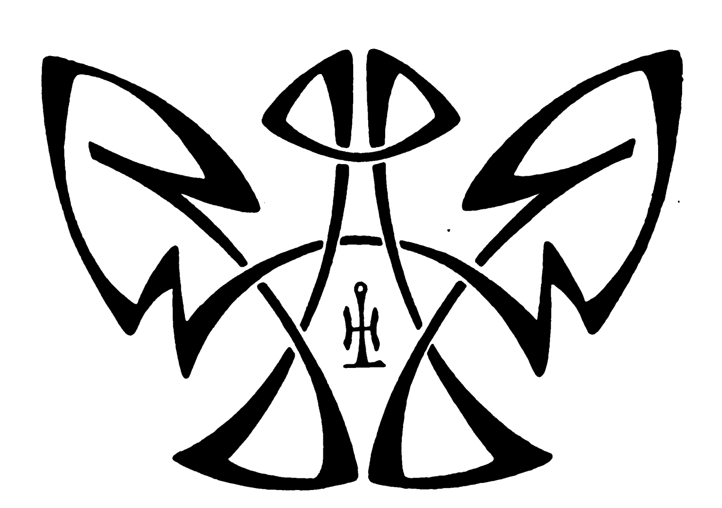
Stoffes gar zu leicht Kunst und Wirklichkeit in Gedanken verwechselt. Auch sind die Lieder, wenigstens die einstimmigen, zweifellos in erster Linie für den häuslichen Gebrauch bestimmt, zur Erquickung derer, welche an einfacher und gesunder, aber doch bis ins Kleinste künstlerischer Kost, Geschmack finden.

Noch in anderer Hinsicht war Brahms nicht wählerisch. Zwar nahm er in die vierstimmigen Volkslieder nur ältere Texte und wohl auch nur ältere Melodieen auf; in den einstimmigen Volksliedern dagegen (Kinderlieder gestatten kaum eine Unterscheidung nach Entstehungszeiten) lässt er altes und neues in buntem Wechsel einander folgen, ja er bringt sogar ältere Texte mit modernen Melodieen. Die Melodie zu No. 17, „Ach Gott, wie weh thut scheiden", wurde 1817 von C. Groos komponiert und veröffentlicht und im folgenden Jahre in eine von ihm herausgegebene Volksliedersammlung aufgenommen. Neun weitere Melodieen sind von Reichardt (vgl. Friedlaender a. a. O.) und gehen sämtlich auf den „kleinen feinen Almanach" von Nicolai zurück, der nur zu einem Teil der Texte alte Melodieen bringt. Die übrigen sind, jedoch ohne dass dies im Almanach angegeben wäre, teils von Reichardt, teils von Nicolai selbst komponiert.*) Brahms, der vermutlich von keinem Liede den Autor kannte, bearbeitete auch zwei Melodieen von Nicolai, nämlich die zu No. 21 „Es ging ein Maidlein zarte" und die zu der grossen Ballade „Es reit' ein Herr und auch sein Knecht", No. 28. Während Reichardt den modernvolkstümlichen Ton, der aber den alten Texten keineswegs zuwiderläuft, meisterhaft trifft (nur No. 40 ist vielleicht ein wenig monoton), ist die

*) Diese Thatsache hätte schon längst gegen die immer wieder und auch von Friedlaender ausgesprochene Behauptung misstrauisch machen sollen, Nicolai habe als Gegner Herders und der durch ihn eingeleiteten Bewegung das Volkslied verspotten und lächerlich machen wollen. Auf diese Absicht scheinen allerdings die groteske Wortschreibung und die albernen Überschriften, die er den einzelnen Liedern gab, hinzudeuten. Aber zu Gedichten, deren Lächerlichkeit man aufdecken will, schreibt man nicht selbst Melodieen, und Reichardt, ein fein gebildeter Weltmann, hätte sich gewiss nicht dazu herbeigelassen, Texte, die dem allgemeinen Spott preisgegeben werden sollten, mit seiner Musik zu versehen. Vielmehr werden wir Nicolai glauben müssen, dass er, wie er in der Vorrede sagt, den Zweck verfolgte, die alten Volkslieder bei den unteren Schichten, namentlich bei den Handwerkern, wieder lebendig zu machen. Seine Satire wendet sich gegen die Kunstdichter, die das Volkslied nachahmen und in ihre Kunst einführen wollten. Das erscheint ihm unwahr und widerspruchsvoll. Freilich war er hierin einseitig, indem er zwar die Gefahren solcher Bestrebungen richtig erkannte, aber der Verwertung des Volksliedes in der Kunstdichtung, deren Möglichkeit schon damals Goethe und andere durch die That bewiesen, diktatorisch einen Riegel vorschieben wollte. Dass er jedoch für die schlichte Schönheit des Volksliedes einen offenen Sinn besass, geht schon aus der Vorrede deutlich hervor.

letztgenannte Melodie wohl die einzige unter den von Brahms benutzten, die man nicht als echte Volksliedmelodie bezeichnen kann, namentlich deshalb nicht, weil in ihr das Intervall der Septime eine grosse Rolle spielt. Aber dieser ihr dissonierende Charakter, wenn ich mich so ausdrücken darf, ist für den Inhalt des Gedichtes durchaus passend, und so konnte Brahms aus ihr ein gewaltiges, echt balladenhaftes Nachtstück gestalten. Der genaue Anschluss der Melodieperioden an die Verszeilen und die formelhafte Cadenz, beides Eigenheiten der Volksliedmelodie, sorgen dafür, dass die nötige Einfachheit des Vortrages gewahrt bleibt. Die eben besprochenen Lieder, welchen sich möglicherweise, falls es nämlich richtig ist, dass, wie Friedlaender meint, einige der von Brahms benutzten Melodieen von Zuccalmaglio herrühren, noch andere anreihen liessen, waren wohl niemals Volkslieder im herkömmlichen Sinne des Wortes. Hätte sie Brahms aber darum unbearbeitet lassen sollen? Man sieht hieraus, wie wichtig es ist, zwischen dem kulturgeschichtlichen und dem künstlerischen Begriff des Volksliedes streng zu unterscheiden.

Schluss folgt





PERSÖNLICHE ERINNERUNGEN AN BRAHMS

Von Prof. Anton Door-Wien

„Wenn Sie meinen lieben, guten Joachim treffen sollten, so grüssen Sie ihn recht herzlich von seinem alten Lehrer —“ sagte mir Meister Joseph Böhm, als ich Mitte der fünfziger Jahre, kaum flügge geworden, meine erste Reise ins Ausland antrat. Früher als ich dachte, ging sein Wunsch in Erfüllung. Ich hatte mich kaum eine Woche in Danzig aufgehalten, als ich zu meiner Überraschung grosse Plakate an den Strassenecken fand, die das bevorstehende Konzert von Clara Schumann, Joseph Joachim und Johannes Brahms ankündigten. Sofort suchte ich Joachim auf und entledigte mich meines Auftrages. Er nahm mich überaus freundlich auf und wir plauderten wie alte gute Bekannte von der Heimat und unsern Erlebnissen.

Während der ganzen Zeit unseres Zusammenseins ging im Hintergrund des Zimmers ein schlanker junger Mann mit langen blonden Haaren, Cigaretten rauchend, fortwährend auf und ab, ohne sich im geringsten um meine Anwesenheit zu bekümmern, nicht einmal durch eine leise Kopfneigung verratend, dass er mich bemerkt hätte; mit einem Wort, ich war Luft für ihn. Dies war mein erstes Zusammentreffen mit Johannes Brahms.

Mir ist unter den vielen bedeutenden Männern, die ich in meinem langen Lebenslauf kennen lernte, kaum einer begegnet, der sich in seinem inneren und äusseren Wesen, ganz abgesehen von seiner künstlerischen Bethätigung, allmählich so verändert hat wie Brahms. Als ich fünfzehn Jahre später nach Wien berufen ward, hatte Brahms hier bereits seit einigen Jahren seinen festen Wohnsitz aufgeschlagen. Ich traf den Meister das erste Mal gelegentlich eines Besuches, den ich der vortrefflichen Kammersängerin Helene Magnus abstattete. Sie stellte uns vor, und Brahms gab seiner Befriedigung darüber durch ein gnädiges Kopfnicken stummen Ausdruck. Nur beim Weggehen sagte er kurz angebunden „guten Tag“. Das war alles. So blieb es noch ungefähr ein ganzes Jahr; das Auftauen kostete ihn viele Mühe. Als aber das Eis gebrochen war, wurde

er mir zu einem wahren, teilnahmsvollen Freunde, und dieses herzliche Verhältnis dauerte ungetrübt 25 Jahre lang, bis zu seinem Ableben.

Die erste Veranlassung zu näherer Bekanntschaft war folgende: Ich veranstaltete Kammermusik-Abende mit besonderer Bevorzugung der modernen Literatur im Verein mit dem Geiger Heckmann aus Köln und dem Cellisten Krumbholz aus Stuttgart; es wurden u. a. das Trio in H-dur op. 8, das Klavierquartett in A und später die erste Cellosonate zur ersten Aufführung gebracht. Ich bat Brahms schriftlich um die Freundlichkeit, mindestens einer Probe beizuwohnen, um uns wegen der Tempi und der Auffassung seine Direktive zu geben. Er sagte bereitwilligst zu, kam aber nicht bloss zu einer, sondern zu allen Proben und entwickelte dabei einen solchen Feuereifer, dass ich ihn gar nicht wiedererkannte. Manches, wie z. B. die Cellosonate, deren Existenz er ganz vergessen zu haben schien, wirkte auf ihn wie eine Novität. Er äusserte auch wiederholt, dass, wenn sie durch mich nicht aus dem Staub der Archive gezogen worden wäre, sie weiter gemodert hätte, und er freute sich über ihren ungeahnten Erfolg. Sie wurde noch im selben Winter achtmal öffentlich gespielt und machte dann die Runde durch die musikalische Welt. Von da an wurde ich würdig befunden, zur Tafelrunde in der Stammkneipe gezogen zu werden, deren älteste Mitglieder der Haydn-Biograph C. F. Pohl und der durch seine Beethoveniana bekannte Nottebohm waren. Mit ihnen machten wir, Brahms und ich, sehr häufig Land-Exkursionen. Brahms, der sich damals noch nicht einer solchen Leibesfülle wie in späteren Jahren erfreute, war ein gefürchteter Dauerläufer. Nottebohm und ich, die doch auch gut zu Fuss waren, blieben allmählich zurück, und binnen einer halben Stunde war Brahms am Horizont verschwunden. Wir beide bummelten gemütlich weiter und abends fanden wir uns alle drei in der Stammkneipe wieder, ohne dass das Geschehene weiter zur Sprache kam, weil es sich ziemlich oft ereignete.

In den letzten Jahren wurden ihm die Spaziergänge geradezu ein Bedürfnis. Als er noch bergan gehen konnte, übernahm ich gewöhnlich die Führung, der er sich blindlings anvertraute, da er kein Orientierungsvermögen besass. War er einen Weg noch so oft gegangen, erkannte er ihn das nächste Mal kaum wieder. Und so meldete er sich immer schon einige Tage früher an; einmal mit folgender Karte: „Lieber Herr General-Feld-Küchen- und Keller-Marschall! Ew. Excellenz kommen doch Sonntag 10 Uhr, ansonsten möchte Contre-Ordre erwarten dürfen Dero ergebenster J. Br.“ Später ging's nicht mehr bergauf, und da marschierten wir an Sonntagen den ebenen Weg von Schönbrunn in zwei Stunden nach dem reizend gelegenen Rodaun. Die Gesellschaft bestand damals gewöhnlich aus seinen guten Freunden Dr. Mandyczewski, Rich. Heuberger, Rob. Fuchs und Ig. Brüll, einem der feinsten Interpreten Brahmsscher Kunst.

Ein sehr komisches Intermezzo war es, als einmal nach den Sommerferien Brahms in der Stammkneipe mit einem mächtigen Vollbart erschien. Man denke sich Brahms, den man zeitlebens nur mit ganz glattem Gesicht gekannt hatte! Der vollkommen unkenntlich Gewordene wurde von einem Eingeweihten den Anwesenden als Kapellmeister Müller aus Braunschweig vorgestellt; und da er nur in kurzen und abgerissenen Sätzen antwortete, kam man nicht hinter den Scherz, so dass sich Nottebohm, der doch täglich mit ihm verkehrte, den ganzen Abend eifrigst nach den Braunschweiger musikalischen Verhältnissen erkundigte. Als man endlich Abschied nahm, löste dieser Streich unbändige Heiterkeit aus.

Eine von Brahms' Eigentümlichkeiten bestand darin, dass er eine ausgesprochene Aversion gegen Widmungen und Autogramme hatte. Nur durch irgend eine List, oder wenn er sehr gut aufgelegt war, gelang es, ihm ein Autograph zu entlocken. Meines Wissens hat er unter den 122 edierten Werken nur vier mit einer Widmung versehen: die erste Cellosonate an Prof. Dr. Gänsbacher, die reizenden Walzer zu vier Händen an Eduard Hanslick, die beiden Rhapsodieen für Klavier an Elisabeth von Herzogenberg und zwei Streichquartette an Prof. Dr. Billroth, bekanntlich einer seiner glühendsten Verehrer. Ebenso schwer, ja beinahe unmöglich war es, seine Meinung über zeitgenössische Komponisten zu erfahren. Weder Lob noch Tadel war aus ihm herauszubringen. Wenn man ihn fragte, so murmelte er so unverständliche Worte in den Bart, dass kein Mensch daraus klug werden konnte. Indirekt merkte man aber wohl, wenn ihm etwas gefiel; da konnte er gegen den Autor sehr nett sein, während er die andern einfach ignorierte. Sein Wohlgefallen äusserte er manchmal in sehr origineller Weise. Als ich als der erste sein d-moll-Konzert in Wien gespielt hatte, sprach er nach der Aufführung kein Wort; aber am nächsten Tag fand ich eine Notenrolle auf meinem Tisch vor, die er persönlich überbracht hatte; es war die unlängst erschienene Klavier-Partitur des Konzertes, und auf dem Titelblatt stand geschrieben: „Herrn Anton Door zur freundlichen Erinnerung. J. B. Wien, März 73." Ich war sehr stolz auf diese Auszeichnung, denn so etwas kam selten bei ihm vor. — Einst trug ein Virtuose ein brillantes Salonstück in temperamentvoller Weise vor. Brahms, der durchaus kein Pedant war und fesche Tanzstücke sehr goutierte — war er doch ein grosser Verehrer von Johann Strauss — applaudierte lebhaft; als sich jedoch der Pianist dadurch veranlasst sah, eine Zugabe zu spenden und ein triviales Stück, mit verwässerter Passagensauce übergossen, zum Besten gab, da veränderten sich plötzlich des Meisters Züge; er retirierte ins Nebengemach, und, indem er dort heftig auf und ab ging und sich in den Bart fuhr, stiess er ganz zornig ein „pfui Teufel" nach dem andern hervor. So böse hatte ich ihn noch nicht gesehen. Umge-

kehrt war es ein anderes Mal: bei der Enthüllung des Mozartdenkmals wurden im Tonkünstler-Verein Werke Mozarts aufgeführt; u. a. spielte ich mit zwei Kollegen das herrliche Trio für Klavier, Viola und Clarinette. Am Schluss desselben ertönten enthusiastische Bravorufe, und Brahms, der bisher unbemerkt geblieben war, stürzte fortwährend applaudierend auf uns los und rief ein über das andere Mal: „Himmlisches, herrliches Werk". Er konnte sich lange nicht beruhigen. Als dann Saint-Saëns, der in seiner Heimat mit Recht als der berühmteste Organist und grösste Bach-Kenner gewürdigt war, nach Wien kam, um im Opernhaus sein grösstes Orchesterwerk „le déluge" und mehrere symphonische Dichtungen zu dirigieren, war er natürlich begierig, den modernen Bach, als welchen er Brahms schätzte, kennen zu lernen. Ich vermittelte die Bekanntschaft dieser zwei so grundverschiedenen Männer. Auf der einen Seite die feinste Note echt französischen Esprits, auf der andern deutsche Innerlichkeit und Gemütstiefe in ihrer herrlichsten Abklärung. Da beide nur ihrer Muttersprache mächtig waren, machte ich den Dolmetsch. Brahms hatte zwar einige Zeit französisch und englisch getrieben, doch in der richtigen Erkenntnis, dass das, was man in der Jugend versäumt hat, in späteren Jahren sich schwer nachholen lässt, nach kurzer Zeit das Studium wieder aufgegeben. Die beiden Herren reichten sich die Hand, und Brahms sagte zu mir: „Ich weiss sehr wohl, wie gut der den Bach versteht." Ungefähr das gleiche sagte mir Saint-Saëns über Brahms. Über ihre sonstige künstlerische Bethätigung verloren die beiden wenig Worte. Das Interesse an ihren Kompositionen schien also ein sehr geringes.

Am liebenswürdigsten und so ganz auftauen konnte man den Meister nur innerhalb seiner vier Wände sehen. Ich besuchte ihn da ab und zu, aber nicht zu oft, um ihn nicht bei der Arbeit zu stören. Denn er war keinen Augenblick müssig und arbeitete bis zur Mittagszeit. Allerdings wusste er sich unangenehme oder ihm gleichgültige Besuche rasch vom Halse zu schaffen. Darin hatte er eine unglaubliche Gewandtheit erlangt, und es war ergötzlich, die Unwillkommenen mit verdutzten Gesichtern abziehen zu sehen. Aber seinen Freunden und intimen Bekannten war er der reizendste Wirt. Auf dem stets offenen Flügel stand gewöhnlich ein Band der grossen Bachschen Gesamtausgabe aufgeschlagen. Ringsumher zerstreut lagen jüngst erschienene Novitäten aus aller Herren Länder, denn er interessierte sich für alle neuen Erscheinungen und las sie sämtlich; nicht bloss Musik, sondern auch Literatur, und es wird wohl wenig so genaue Kenner deutscher Lyrik und Prosa unter den deutschen Musikern gegeben haben. Wenn man eintrat, so kam er einem mit einem freundlich brummigen Gesicht entgegen: „Oh, Sie sind es, nun setzen Sie sich und machen Sie sich's bequem," dann rückte er einen Lehnstuhl herbei, machte

sich sofort an die gewöhnlich auf dem Tisch stehende Kaffeemaschine, bereitete eigenhändig eine Tasse duftenden Moccas und rückte mit Havanna-Cigarren heraus, die er in freundlichster Weise zur Auswahl anbot. In diesen reizenden Plauderstündchen gab er sich am ungezwungensten, sie werden mir eine Erinnerung fürs Leben bleiben. Ich habe damals viel von ihm gelernt und mir seine Anschauungen tief eingeprägt. So bleibt mir ein Gespräch über Richard Wagner unvergesslich. Er sprach voll Ernst und mit Feuereifer von dem grossen Einfluss, den Richard Wagner auf den musikalischen Geschmack unserer Zeit gewonnen; und die Objektivität, zu der ihn der Antagonismus der beiderseitigen Kunstprinzipien zwang, fand eine bewundernswerte Formulierung. Er sagte unter anderem: „Wagner, das ist jetzt der erste. Da kommt lange nichts nach ihm. Alles andere verschwindet momentan vor seiner Bedeutung, die nicht so bald einer begreift oder würdigt, so wie ich, und gewiss am allerwenigsten die Wagnerianer! Allerdings," fügte er hinzu, „Volksgunst ist unberechenbar; man spricht oft von unsterblichen Werken; ja," meinte er achselzuckend, „Unsterblichkeit wär 'ne schöne Sache, wenn man nur immer wüsste, wie lang so was dauert."

Auf meine Bemerkung, dass so manches tüchtige Talent so schwer zur Anerkennung gelange, fiel er mir hastig ins Wort: „Ja, heutzutage muss jeder seine eigene Handschrift schreiben, das ist unerlässlich; wer nicht seine eigene Handschrift hat, der kommt nicht zur Geltung."

Der Ausspruch Hans v. Bülows, dass er mit den drei B's: Bach, Beethoven und Brahms das letzte Drittel seines Lebens ganz gut auskommen wolle, hat eine Analogie auch in Bezug auf Brahms. Auch er hatte seine drei B: Bach, Beethoven und Bismarck. Die Verehrung für den Begründer des Deutschen Reiches war bei ihm eine unbegrenzte. In seinem Arbeitszimmer hing Bismarcks Bild stets lorbeerbekränzt. Seinem glühenden Patriotismus hat er im Triumphlied, wo man im zweiten Absatz förmlich den Siegesglockenklang zu vernehmen meint, feurigsten Ausdruck verliehen.

Bekannt ist, wie er wirklichen Talenten den Weg in die Öffentlichkeit bahnte. Er war es, der Anton Dvořák in die musikalische Welt einführte, indem er ihn seinem Verleger Simrock wärmstens empfahl, der dann alles von ihm herausgab. Im Sommer 1881 besuchte ich Brahms öfters in seinem Tuskulum Pressbaum bei Wien. Da traf ich einst unerwartet Simrock. „Ach gut, dass Sie kommen," rief mir Brahms entgegen, „soeben bringt mir Simrock die Bürstenabzüge neuer vierhändiger Sachen von Dvořák; die wollen wir gleich durchnehmen." Es waren die reizenden Legenden. Brahms spielte oben und summte während des Spieles die Melodie fortwährend mit. Als wir geendet hatten, wendete er sich an mich mit den Worten: „Es ist merkwürdig, dem

Menschen fällt immer was ein.“ Er interessierte sich für noch manchen andern; in seinen letzten Lebensjahren z. B. für den jungen Prager Komponisten V. Novák, dessen Klavierkompositionen, namentlich die duftigen Serenaden, ihn besonders anmuteten.

Unter den Damen der Wiener Gesellschaft, die sich seiner Zuneigung erfreuen durften, war auch meine Frau. Schon als ich ihm meine Verlobung anzeigte — meine Frau hiess mit ihrem Mädchennamen Ernestine Groag — erhielt ich folgende Karte:



Johannes Brahms
mit bestem Glückwunsch zu
der so musikalischen Verbindung!

In seinem letzten Lebensjahr, als ihn die heimtückische Krankheit ergriff, von deren Unheilbarkeit er keine Ahnung hatte, besuchte ihn meine Frau öfters, um sich nach seinem Befinden zu erkundigen, und er freute sich jedesmal sehr darüber. Eine unendliche Weichheit des Gemütes war über ihn gekommen, die man früher an ihm nie bemerkt hatte. Es war beinahe beängstigend. Wenn meine Frau ihn verliess, sagte er zu ihr: „Ach, liebe Frau Door, nehmen Sie doch zum Andenken etwas mit.“ Einmal gab er ihr eine Photographie oder irgend eine andere Kleinigkeit; für die geringste Aufmerksamkeit war er so dankbar geworden. Im März 1897 hatte ihn meine Frau einige Zeit nicht gesehen; wie von einer dunklen Ahnung ergriffen ging sie Mittwoch den 24. März mit einem Veilchenbouquet zu ihm hin. Sie wurde nicht mehr vorgelassen; aber unten vor dem Hausthor stand der Wagen seines treuen Freundes Dr. Viktor von Miller, der ihn täglich abholte, um in den Prater zu fahren, damit er an die frische Luft käme. Meine Frau wartete ungefähr eine halbe Stunde, da kam er herab, zu schwach, um allein gehen zu können, geleitet von Dr. von Miller. Als er meine Frau erblickte, wankte er auf sie zu, reichte ihr die Hand, und auf ihr Befragen antwortete er mit matter Stimme: „Mir geht es sehr schlecht.“

Eine Stunde später war er bereits wieder zuhause; er wurde ins Bett gebracht, das er die letzten zehn Tage seines Lebens nicht mehr verlassen sollte. 24 Stunden vor seinem Ableben hatte er sich mit dem Gesicht zur Wand gelegt, nahm keine Nahrung mehr zu sich und sprach kein Wort mehr. Als am 3. April morgens $^{1}/_{2}$9 Uhr seine getreue Wirtin, Frau Dr. Truxa, die ihn mit grösster Sorgfalt gepflegt hatte, ins Zimmer trat, erhielt sie auf ihr Befragen nach seinem Befinden keine Antwort mehr. Plötzlich gegen 9 Uhr wandte er sich mit einem jähen Ruck um, seine herrlichen blauen Augen bekamen einen gläsernen Stich und zwei mächtige Zähren rollten sanft und langsam über seine Wangen herunter. So schied er vom Leben, so hauchte er seinen letzten Seufzer aus.



MEISTER JOHANNES' SCHEIDEGRUSS

Von Arthur Egidi-Berlin

Johannes Brahms' op. 122: Elf Choral-Vorspiele für die Orgel. (Einziges nachgelassenes Werk.) Verlag: N. Simrock, Berlin.

Gedanken des Todes und ewigen Lebens waren es, die dem schwerkranken Meister im Mai und Juni des Jahres 1896 noch einmal die Feder in die Hand drückten, dass er Zeugnis gäbe von dem, was seiner Seele offenbar geworden über deren geheimnisvolle Beziehung. Aus den ernsten Gesängen klang es noch: „Denn es geht dem Menschen, wie dem Vieh, wie dies stirbt, so stirbt er auch"; in seinem letzten Vermächtnis aber singt er:

O Welt, ich muss dich lassen,
Ich fahr' dahin mein' Strassen
Ins ew'ge Vaterland.
Mein Geist will ich aufgeben,
Dazu mein Leib und Leben
Befehln in Gottes gnäd'ge Hand.

Seine Seele hatte schon das Feierkleid angezogen und Trübungen des Irrtums wie der Bitterkeit über die Vergänglichkeit alles Irdischen überwunden. — Hören wir die Überschrift seines Scheidegrusses:

Mein Jesu, der du mich
Zum Lustspiel ewiglich
Dir hast erwählet,
Sieh, wie dein Eigentum
Des grossen Bräutgams Ruhm
So gern erzählet.

Hiermit giebt sich schon die Abwendung von dem eigenen Ich mit allem selbstischen Empfinden, Denken, Wollen, kund, das doch dunkel und kalt ist ohne des „grossen Bräutgams" Licht und Wärme. In dem bekannten: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen," erhebt er seinen Blick zu der erhabenen Duldergestalt, zu ihrem welterlösenden Leiden. Alle Trauer des trotzigen und doch so verzagten Herzens löst sich auf in seligen Frieden, da er seine Seele in Gottes gnädige Hand befiehlt (O Welt, ich muss dich lassen), um die Stätte einzunehmen, die sein Heiland ihm bereitet.

Die Schönheit der Alpennatur, die den Meister in jenen Sommertagen 1896 umgab, wird ihm zum Bilde der ewig unvergänglichen, verklärten Schönheit jenseitigen Lebens, indem er singt:

Herzlich thut mich erfreuen
Die liebe Sommerzeit,

Wann Gott wird schön verneuen
Alles zur Ewigkeit.
Den Himmel und die Erden
Wird Gott neu schaffen gar,
All Kreatur soll werden
Ganz herrlich, hübsch und klar.

Die eigne Seele zu dieser Verklärtheit zu erheben, ist seine Sehnsucht in dem herrlichen: „Schmücke dich, o liebe Seele." Jene Sehnsucht nach Erhebung kann aber in dieser unvollkommenen Welt nicht ganz befriedigt werden und so ruft er aus im Hinblick auf die Seelen, die das Irdische bereits abgestreift haben:

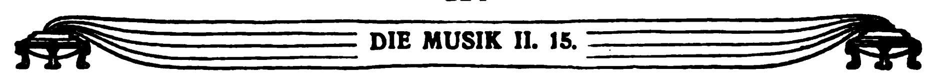
O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen,
Die ihr durch den Tod zu Gott gekommen!

Aber noch gilt es, sich in dieser Welt zu behaupten und zu bewähren. Nur zu schmerzlich erinnert das körperliche Leiden an das Diesseits und so bittet er denn:

„Gesunden Leib gieb mir,
Und dass in solchem Leib
Ein unverletzte Seel'
Und rein Gewissen bleib."

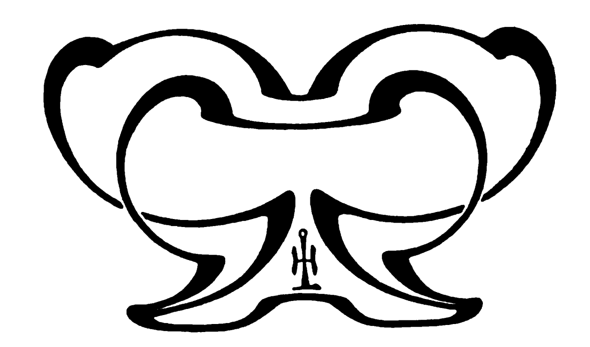
Vielleicht mochte dem Meister hier die Erinnerung seliger Kindheit auftauchen, in der er von Krankheit des Leibes und der Seele noch unberührt war. Aber so, wie der Blick von eigenem Leide sich zu dem des Erlösers erhoben, so auch hier zu der Kindheit des Heilandes. Das unsagbar liebliche: „Es ist ein Ros' entsprungen" strömt alle Wärme und Poesie seines beseligten Herzens aus. Sehr energisch betont der Meister das: „Herzlich thut mich verlangen nach einem sel'gen End," indem er es zweimal interpretiert, ebenso das: „O Welt, ich muss dich lassen." —

Man sieht aus dieser Zusammenstellung, dass es dem Meister um mehr als eine blosse Kunstübung zu thun war. Zart und doch vernehmlich spricht ein tiefer Sinn daraus zu dem, der ihn vernehmen will, und verleiht dem teuren Vermächtnis eine höhere Bedeutung, als die schlichte Aufschrift vermuten lässt. Hat es doch mit dem grossen Schlussstein im Schaffen seines Antipoden Richard Wagner ein Wichtiges gemein, nämlich das christliche Glaubensleben. Angesichts dieser Gemeinsamkeit kann von der Abmessung äusserer Grössenverhältnisse abgesehen werden. Jenes Gemeinsame war aber vornehmlich die Triebkraft im Kunstschaffen Sebastian Bachs. In eine Trübung des Glaubenslebens, wie sie sich in den von Brahms gewählten Texten des Prediger Salomo und Jesus Sirach bei den „ernsten Gesängen" kundgiebt, konnte Bach nicht versinken. So lehnte sich Brahms, nachdem er teilgenommen am Herzensleben Seb. Bachs, mit grösserer Bestimmtheit an seine Kunstformen an. „Sie wissen, wie ich diesen Gottmenschen verehre," so äussert er sich in einem Privatbrief über Bach, dem näher und näher zu kommen der höchste Gewinn seiner Persönlichkeit sein sollte. Wie Bach nun die Formen seiner Choralvorspiele von den Vorgängern übernahm, um sie zu erweitern, zu vertiefen und mit seinem Geist zu füllen, so übernahm sie auch Brahms, gleichsam als äusseres Gerüst seines Gedankenbaues. Wie selbständig dieser selbst war, ersieht man am besten aus dem Vergleich derjenigen Stücke, welche die gleiche Melodie in gleichartiger Weise behandeln, z. B. Bach (Peters) Bd. V, No. 27 und Brahms No. 9 „Herzlich thut mich verlangen". Hier wie dort die gleiche Art der Variierung des cantus firmus in der Oberstimme, ja sogar die gleichen Rhythmen in den Begleit-



stimmen, und dennoch welcher Unterschied der Physiognomie. Hier ein echter Bach, dort ein echter Brahms! Nachfolgende Bearbeitungen bringen die Choralmelodie gleichfalls in der Oberstimme, durch kleine Veränderungen dem Rhythmus der übrigen Stimmen angepasst. No. 2 „Herzliebster Jesu", No. 3 „O Welt, ich muss dich lassen", No. 11 mit der gleichen Melodie und No. 6 „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen". Wiederum zeigt sich bei No. 3 ein Bachscher Rhythmus, nämlich aus dem Schlusschoral des I. Teils der Matthäuspassion, ohne das individuelle Gepräge zu beeinträchtigen. Bei No. 11 sind die Schlusswendungen der einzelnen Verszeilen echoartig wiederholt. Ohne Veränderungen erscheint die Melodie im Sopran bei No. 4 „Herzlich thut mich erfreuen", und No. 5 „Schmücke dich, o liebe Seele". Etwas versteckt sind die Beziehungen zum Thema in No. 8 „Es ist ein Ros' entsprungen". Bei den Worten: „Wie uns die Alten sungen," übernehmen Tenor und Alt die aus der Melodie gebildeten Motivglieder, während im übrigen dem Sopran die Aufgabe zufällt, diese Melodie in ein liebliches Rankenwerk einzuhüllen. Wie No. 5 und 6 ist es ohne Pedal gedacht, daher ohne weiteres auf dem Klavier ausführbar. No. 7 „O Gott, du frommer Gott", gleichfalls bis auf wenige Schlusstakte manualiter, bringt den Choral unverändert in Sopran, Tenor und Alt, umspielt von einem bei Brahms häufig wiederkehrenden Rhythmus, bestehend aus einem Achtel als Auftakt und einer Dreiachtelnote. Monumental, wie aus Erz gegossen, erscheint No. 1: „Jesu, der du meine Seele". Der Choral liegt im Pedal, während die übrigen Stimmen aus den einzelnen Verszeilen gebildete Motive als Fugato bringen. Wiederum eine von Bach geübte Form und dennoch ein echter Brahms von Kraft und Grösse! Die zweite Bearbeitung von „Herzlich thut mich verlangen" bringt den Choral ebenfalls im Pedal, jedoch mit 8 Fusston, umspielt von orchestral wirkenden Figuren in den Oberstimmen und gestützt durch die im Manual auszuführenden Achtelschläge der Bässe, die nur einmal schweigen bei den Worten: „Ich hab Lust abzuscheiden von dieser argen Welt." Ein düsteres Lebensbild als Hintergrund, auf dem sich die Sehnsucht nach „ew'gen Freuden" in lichten Farben malt.

Möchte denn der Scheidegruss des Meisters die Herzen weit und die Geister licht machen, giebt er uns doch das Resumé seiner Herzenserfahrungen, weist er doch auf Sebastian Bach, als auf die wahre Quelle alles erhabenen Kunstschaffens hin, die dem Hörer Erquickung spendet und Kraft zugleich der Phantasie des Schaffenden.





VOM KRANKEN BRAHMS

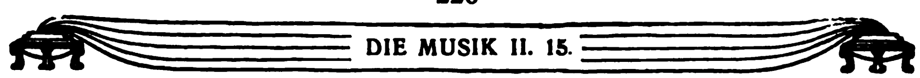
Von Ludwig Karpath-Wien

Des Menschen Wege sind seltsam und absonderlich, das Schicksal waltet launenhaft und systemlos und man muss wahrlich kein Fatalist sein, um ernsthaft zu empfinden, was die Ironie des Zufalls verschuldet, was lediglich dem rhapsodischen Charakter unserer Lebenswege anzurechnen ist. Ist es nicht sonderbar, dass Existenzen sich begegnen, da die eine und zwar die grosse, erhabene im Absterben, die andere, kleinwertige im Aufstreben begriffen ist? Ist es nicht eine merkwürdige Fügung, ein schmerzliches Ereignis im Dasein des Minderwertigen, der lichtvollen Höhe eines Grossen, eines Gewaltigen erst in dem Augenblick näher gerückt zu sein, da dessen Körper vom Geiste sich lossagt und der sublime Gehalt seiner irdischen Wesenheit sich anschickt zu entschwinden für immerwährende Zeiten?

Siech und morsch an allem, was leiblich an ihm gewesen, zu einer Zeit, in der er, schon bar der Schaffensfreudigkeit, die Leyer weggelegt, trat er mir entgegen, mit jener grobkörnigen Aufrichtigkeit, die die Aussenhülle seiner, wie Edelmetall glänzenden, inneren Persönlichkeit bildete. Flüchtig kannte ich ihn schon seit Jahren, doch es war zum erstenmal, dass er eine längere Unterhaltung mit mir pflog, und bei dieser Gelegenheit geschah es eben, dass mir das Schicksal so grausam mitspielte.

Es war also das erstemal, dass ich mit Johannes Brahms in nähere Berührung kam. Dies stimmte mich freudig und traurig zugleich, so traurig, dass ich fortab jeder neuerlichen Begegnung mit ihm ängstlich aus dem Wege ging.

Es war an einem heissen Julitage des Jahres 1896. Die Abendschatten senkten sich immer tiefer und tiefer, über der Landschaft waltete Frieden, die ganze Natur atmete nichts als reinste Harmonie. Gern folgte ich der Aufforderung der Pianistin Ilona Eibenschütz an den grünen Matten und blühenden Gefilden vorbei hinaufzuwandern zu jenem weltentlegenen Häuschen, das am Ende der Salzburgerstrasse stand, in dem paradiesischen Ischl, wo Meister Johannes ungefähr zwei Jahrzehnte lang sein Sommerquartier aufgeschlagen hatte. Wir schritten wohlgemut den Berg hinan, um von ihm selbst Kunde zu holen über sein Befinden, das, wie man sagte, kein sonderlich gutes sei; man erzählte sich, dass Brahms seit einigen Tagen eine grosse Niedergeschlagenheit zeige, weil ein helles Gelb sein Gesicht überzogen habe. Die stille Klause lag auf einer Anhöhe; neben derselben dehnte sich ein kleiner Garten, an dessen Vorderseite, der Strasse zugekehrt, unter einem weitverzweigten Baume, eine Bank sich befand. Auf dieser sass Brahms, als wir uns seiner Behausung näherten. Kaum waren wir in sein Zimmer getreten, als die erheuchelte Freundlichkeit, mit der er den Besuch empfangen hatte, seiner natürlichen gedrückten Stimmung gewichen war. Man sah es ihm deutlich an, dass er sich für die Dauer nicht verstellen konnte. Ein Hausherr von bezaubernder Liebenswürdigkeit, wollte er auch diesmal



eine freundliche Miene aufstecken, allein vergebens, er war ungehalten über die verhasste, gelbe Farbe, die sein Gesicht und seinen Körper bedeckte, und er sprach wohl nicht wenig über seinen Zustand, aber resigniert und unwirsch. Trotzdem machten seine Ausführungen nicht den Eindruck, als fühlte er sich ernstlich krank. Was mir nur einigermassen auffiel, war die häufige Wiederkehr des Wortes „Karlsbad" in seinen Reden, das er bald willig, bald geradezu zornig aussprach.

Mir war elend zu Mute. Ich vermochte den Gedanken nicht zum Stillschweigen zu bringen, dass ich soeben den Anfang einer Tragödie miterlebe. Ungeachtet meiner seelischen Depression trachtete ich, zumindest äusserlich meine Ruhe zu bewahren und mich damit zu beschwichtigen, dass ich in ärztlichen Dingen ein Laie sei.

Nach halbstündigem Verweilen machten wir uns auf den Heimweg. Brahms begleitete uns zur Thüre hinaus und blieb im Garten stehen, während wir die Holztreppen hinuntergegangen waren. Wir hatten auf der staubigen Landstrasse bereits einige Schritte gemacht, als wir einer momentanen Eingebung folgend, zurückblickten, um dem Meister nochmals zuzuwinken. Brahms stand unbeweglich da. Die Sonne sendete ihre letzten Grüsse. In dem Zwielicht der Abenddämmerung vergoldete ein verhauchender Sonnenstrahl seinen langen grauen Bart. Er nickte mit dem Kopf. Mir stand der kalte Schweiss auf der Stirn, ich wich entsetzt einen Schritt zurück und, meine Begleiterin förmlich fortschleppend, vermochte ich im ersten Augenblick nur die zwei Worte hervorzustossen: „Er stirbt!" Ich habe den Tod in seinem Gesicht gelesen, als es die absterbende Sonne mit einem letzten Schimmer beleuchtet hatte. Ein unendlich wehmütiger Zug spielte um seine Augen, seine Lippen zuckten schmerzlich, das ganze Gesicht nahm einen so unsagbar traurigen Ausdruck an, dass es mir noch heute kalt über den Rücken läuft, wenn ich mich an jenen bitterbösen Augenblick erinnere.

Ich habe über den Vorfall nicht weiter gesprochen, allein ich habe es nie mehr zuwege gebracht, dem kranken Meister ins Auge zu schauen. Gern lebte ich in der Narkose, dass es nur — so drückte sich Brahms selbst aus — eine „bürgerliche" Gelbsucht sei.

Und es vergingen einige Monate. Im Spätherbst desselben Jahres geleiteten wir Anton Bruckner zur letzten Ruhestätte. Auf dem Wege vom Belvedere zur Carlskirche, wo die Leiche eingesegnet wurde, beschäftigte mich unablässig der Gedanke, ob der nur einige Schritte weit von der Carlskirche wohnende Brahms an der Leichenfeier des verstorbenen älteren Meisters teilnehmen werde. War er ja selbst krank und gewiss nicht in der Stimmung, an die Vergänglichkeit alles Irdischen gemahnt zu werden. Als wir nun zum Eingang der Kirche kamen, da entdeckte ich mitten unter den Leuten den schwärzlichgelben, jetzt schon totkrank aussehenden Brahms. Seinem noblen Wesen entsprach es nicht, gerade diesmal zu fehlen. Er war gekommen ungeachtet seiner eigenen Schmerzen. Jetzt wusste er es schon selber, dass es zu Ende gehe. Ich lud ihn ein, indem ich ihm einen Weg ebnete, dem Sarge in das Innere des Gotteshauses zu folgen. Er schüttelte wehmütig das Haupt und rang nach Atem. Einzelne abgerissene Worte als: „Greift an!" „Bald mein Sarg" verschwanden in dem grauen wallenden Barte. Die Kirchenthüren waren schon geschlossen, da wankte der müde Mann heim in seine, kaum hundert Schritt weit entfernte Wohnung — — —

Wieder beschien ein bleicher Sonnenstrahl seinen schlaff herabhängenden Kopf — — — Mir wurde es unendlich weh ums Herz — — — In dem darauffolgenden April warf ich eine Scholle Erde auf den Sarg von Johannes Brahms — — —



HEIDELBERGER TAGBLATT 1903, 28. 1. — Hier spricht Ph. W. über den „Bachverein und seine Konzerte 1902/3“. Der Aufsatz zieht die Summe aus den künstlerischen Veranstaltungen der abgelaufenen Saison, die mit Mozarts Requiem und Bruckners Tedeum geschlossen wurden; dabei werden Worte reichen Lobes dem Grazer Siegmund von Hausegger gespendet, dessen Tonsprache „Weihe und Pathos, Innigkeit und Macht, Zauber und Glanz“ zugesprochen wird.

DIE GEGENWART (Berlin) 1903, 31. 1. — „Der Verfall der Gesangskunst“ ist das Thema eines Artikels von Dr. Adolf Kohut. Zu viel wird gegenwärtig gesungen, der Dilettantismus macht sich zu sehr breit, zahllose Hindernisse verdrängen die Gesangskunst immer mehr aus dem Leben. Hauptsächlich macht der Verfasser Richard Wagners Werke verantwortlich für den Verfall der Gesangskunst. „Verwilderung des Geschmackes“ und „Zuchtlosigkeit des Gesanges“ sind entstanden. Auch die „ebenso unwissenden wie gewissenlosen Gesangslehrer und Gesangslehrerinnen“ sind schuld an der Verderbnis. Nach dem Grundsatz: „Die Welt will betrogen werden“, schiessen namentlich in den Grossstädten derartige „moralische Giftbuden“ allzu üppig ins Kraut. Nötig ist vor allen Dingen, dass wir „zur bewährten Schule des altitalienischen Gesanges zurückkehren, dass unsere Sänger und Sängerinnen nicht mehr gröhlen und schreien, sondern singen lernen, . . . dass unsere Gesangslehrer und -lehrerinnen ihre Kunst nur dann ausüben dürfen, wenn sie staatlich geprüft“ sind. — „Wann wird endlich der Staat, der sich um so manches Unwichtige kümmert, seine volle Aufmerksamkeit der Philoxera vastatrix des Kunstlebens zuwenden?“

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG 1903, No. 134. — Über „Berühmte Geigerinnen“ spricht C. Gerhart; in seinem Artikel finden namentlich die Schwestern Milanollo, Wilhelmine Neruda, Teresina Tua, Arma Senkrah, Marie Soldat, Gabriele Wietrowetz, Josephine Gerwing, Rosa Hochmann, Frida Scotta, Irma Sänger, Annie Rhode, Laura Helbing, Charlotte Stubenrauch und Stefi Geyer Erwähnung.

HAMBURGER NACHRICHTEN 1903, 15. 2. — Max Graf sagt in seinem Bericht über „Die Neunte Symphonie Anton Bruckners“: „Man versteht vieles in seinen Symphonieen erst, wenn man an die kirchlichen Umgebungen denkt, worin er gewirkt hat. Seine Instrumentation ist die der ‚Missa solemnis‘: Geistlichkeit in feierlichem Ornate, flatternde Kirchenfahnen, Hunderte von brennenden Kerzen, Orgelgebraus; das waren die Elemente, die ihn stolz erhoben und ihm Klangideen eingegeben haben. Die Generalpausen in seinen Symphonieen, die erlauschte er bei der heiligen Wandlung, wenn die Orgel verstummte und nur das Glöcklein durch die Kirchenräume schallte. Auf den Höhepunkten seiner Symphonieen liess er mächtige Choräle erklingen zum Lobe des Herrschers der Welt. Zum ‚lieben Gott‘ stand er in vertrautem Verhältnis.“

DORTMUNDER ZEITUNG 1903, 13. 2. — „Richard Wagner in der Parodie“ von J. M. Jurinek enthält eine Liste der dramatischen Verhöhnungen von Wagners Werken, die meist schon in der Überschrift sich als läppische, völlig geistlose

Verballhornungen kundgeben: Titel wie „Die Keilerei auf der Wartburg", „Ritter Lohengelb" oder „Die Jungfrau von Dragant", „Tristanderl und Süssholde", „Ring der Zwiebeljungen" lassen uns die Unsinnigkeit des Inhalts erkennen.

Von den zahlreichen, Hugo Wolf gewidmeten Nekrologen, seien die folgenden namentlich hervorgehoben:

DIE ZEIT (Wien) 1903, No. 145. — Richard Wallaschek zieht in seinem Artikel „Hugo Wolf" die Summe: „Trauernd stehen wir an dem offenen Grabe des Künstlers, den ein unseliges Geschick gerade in dem Augenblick dem Leben entriss, als seine künstlerische Schaffenskraft die volle Reife erreicht hatte und uns ihre schönsten Gaben zu bescheren versprach. Nicht ohne schwere Vorwürfe gegen unsere heimatlichen Verhältnisse, die Wolf nicht aufkommen liessen, können wir das Leben des Künstlers an uns vorüberziehen lassen. Man wird uns in diesen Tagen in der Fremde nicht viel Gutes nachsagen und uns darüber belehren, dass die Verehrung eines einzigen Wesens für eine Weltanschauung erspriesslich sein mag, für den künstlerischen Kultus ist der Polytheismus die einzig richtige Religion."

ÖSTERREICHISCHE VOLKSZEITUNG (Wien) 1903, No. 55. — Balduin Brichts Nekrolog „Hugo Wolf" dringt psychologisierend tief in Wolfs Naturbeanlagung ein . . .: „Wolf hatte eine unglückselige Veranlagung, sich seine Freunde zu entfremden, Gleichgültige sich zu Feinden zu machen. Das aber geschah nicht aus Anmassung, aus Dünkel, sondern aus Ängstlichkeit, aus Zweifel an der Möglichkeit, sich durchzusetzen. Weil er sowohl im Ausdruck als in den Ausdrucksmitteln der Lyrik ein anderes suchte als seine Vorgänger, über sie hinauszugehen sich unterfing, in Schaffensfreude mit entzückter Gier seinem Ideale nachjagte, wurde er selbst irre an der Schätzung, die er den anderen zu zollen hatte."

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1903, No. 13827. — „Erinnerungen an Hugo Wolf" von Richard Kukula, der seiner Zeit als Redakteur des „Wiener Salonblattes" mit Wolf, dem Musikkritiker, viel zu thun hatte. Sehr interessant ist es zu lesen, wie sich aus dem anfänglich ziemlich spitzigen Verhältnis ein Freundschaftsbund zwischen beiden entwickelte. Kukula hatte an Wolfs Referaten und Aufsätzen ziemlich zu streichen und zu mildern; wie grässlich berührt uns der mitgeteilte Schlusssatz eines Aufsatzes: „Das aber sage ich und keine Macht der Erde und des Himmels soll mich darin irremachen, wer mich versteht, der versteht mich, und wer mich nicht versteht, der versteht mich nicht, und wer die Klarheit dieses Satzes zu bezweifeln Lust zeigen sollte, den verachte ich, und wen ich nicht mehr hassen kann, den bringe ich um!"

— No. 13830. — Julius Korngolds Nekrolog „Hugo Wolf" stellt Wolf als Liederkomponisten nicht Schubert, sondern eher Schumann an die Seite.

PRAGER TAGBLATT 1903, No. 55. — Auch hier persönliche Erinnerungen („Hugo Wolf") von Richard Kukula. Rührend klingt die Erzählung vom ersten Besuch des Verfassers in Wolfs Stube, deren Einrichtung bloss ein altes wackliges Bett, ein gemietetes Pianino, einen kleinen Tisch mit zwei Sesseln und einen für kalte Waschungen bestimmten grossen Wasserkübel umfasste. Kukulas und anderer Freunde Bemühungen, Wolf Einladungen in einzelnen vornehmen Häusern zu verschaffen, hatten wenig Nutzen. „Leider verdarb sich Wolf durch die Heftigkeit, mit der er bei solchen Gelegenheiten jede Aufforderung, etwas auf dem Klavier vorzutragen, ablehnte, alles, und viele massgebende Personen, deren Interesse bereits erregt war, liessen ihn wieder fallen."

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG 1903, No. 93. — Ein „G." unterzeichneter Nekrolog („Hugo Wolf") bietet eine knappe Charakteristik. „Unnahbar, trotzig, unsagbar weich und mild, todestraurig und dithyrambisch jubelnd, misstrauisch, scheu, vertrauensvoll, hingebend, so wechseln seine Stimmungen oft plötzlich ohne merkliche Übergänge."

FRANKFURTER ZEITUNG 1903, No. 54. — Ein kleiner Gedenkartikel („Hugo Wolf" von „G.") findet Wolfs Musik in ihrer Eigenart am besten durch die Bezeichnung „Freilichtmusik" charackterisiert. In dieser gleichsam durchlichteten, von allem veralteten Schwulst und Konventionen befreiten Tonwelt finden die seelischen Vorgänge ihre deutlichste und wahrheitsgetreue Abschilderung."

DER TAG (Berlin) 1903, No. 97. — Carl Krebs („Hugo Wolf") legt dar, wie der zum Dramatischen strebende Wolf das Lied zur Scene werden lässt, und sagt des weiteren: „Besonders beachtenswert ist Wolfs Vielseitigkeit. Zwischen überschäumender Lebenslust und tiefster Melancholie liegt keine Stimmung, der er nicht mächtig wäre, und unwiderstehlich ist er in seinem leise lächelnden Humor... Es ist kaum zu sagen, wie dieser reichbegabte Künstler sich noch entwickelt hätte, was die Welt ihm noch danken müsste, wenn ihm Gesundheit und längeres Leben geschenkt worden wären."

ALLGEM. HANDELSBLAD (Amsterdam) 1903, 3. März. — „Een en ander over Hugo Wolf" betitelt v. M. einen Nachruf, in den eine Reihe von Wolf-Anekdoten verflochten worden ist.

FREISTATT (München) 1903, No. 14. — Ein sehr tief in das Wesen des Künstlers eindringender Aufsatz „Hugo Wolf †" von Felix Adler enthält als Grundton den Gedanken: Wolf hat sein Werk beendigt und legt gegen den Schluss hin das Hauptgewicht auf die wichtige Tatsache, dass in Wolfs Liedern nichts Sprunghaftes enthalten sei, dass diese vielmehr von zwingender Logik getragen würden. Darum sagt der Verfasser auch mit Recht: „Keines seiner Lieder lässt es merken, dass ihr Schöpfer im Irrenhause gestorben ist; auch seine letzten nicht. Mit seiner Krankheit hatte Wolfs Kunst nichts zu schaffen. Ihn selbst konnte sie uns frühzeitig rauben. Sein Werk aber hat er vollendet."

STUTTGARTER TAGEBLATT 1903, 3. März. Sehr interessant ist der Inhalt eines „Unveröffentlichte Briefe Hugo Wolfs" überschriebenen Feuilletons. Die Briefe sind an einen Mannheimer Freund Wolfs gerichtet und enthalten zahlreiche Aussprüche über Dichter und Dichtungen. Von Hebbel sagt Wolf: „Die ‚Judith' verrät bei all ihren Extravaganzen und fürchterlichen Übertreibungen doch ein eminent dramatisches Talent. Es ist Rasse darin. Ganz einzig und hochpoetisch aber ist der ‚Ring des Gyges'. Das wäre sogar was für Musik." Über Grillparzers „unsterbliche Dichtungen" ist er „halb irrsinnig vor Begeisterung". Ein Brief enthält die Schilderung seines nächtlichen Klavierspiels und schliesst mit den Worten: „Hätte ich zur gestrigen Geisterstunde Publikum um mich gehabt, die Leute hätten gedacht, der Teufel musiziere ihnen was vor, so grausig war die Sache zum Anhören. Leider aber spiele ich gerade vor Leuten immer zagbaft und befangen und so werd' ich als Klavierspieler auch nie etwas aufstecken!" — Das letzte von den mitgeteilten Schreiben handelt von Michelangelos Gedichten, der nach Wolf „ein verfluchter Kerl als Poet" gewesen ist. Von dem Gesang „Alles endet, was entstehet" sagt er, er halte ihn „für das Beste, was er bis dato gestümpert hat" und fährt fort: „Wenn Du vor Ergriffenheit dabei nicht Deinen Verstand verlierst, so

hast Du nie einen besessen. Es ist wahrlich, um dabei verrückt zu werden, dabei von einer verblüffenden, wahrhaft antiken Einfachheit. Na, Du wirst Augen machen! Ich fürchte mich förmlich vor dieser Komposition, weil mir dabei um meinen Verstand bange wird."

DIE ZEIT (Berlin). — Der Artikel „Hugo Wolf †" von Paul Zschorlich geht aus von einem Vergleich zwischen Wolfs und Schuberts Komponistenschicksal; „man setze an Stelle Schuberts den Namen des in diesen Tagen verstorbenen Liederkomponisten und man hat die Quintessenz seines äusseren Erfolges". Der sehr lesenswerte Aufsatz versenkt sich tief in die Frage des Verhältnisses zwischen Menschentum und Künstlertum und kommt zu dem Ergebnis: „Ich sehe in Hugo Wolf den modernen Schubert, den verinnerlichten und geistig gewachsenen Schubert. Bei diesem decken sich Text und Melodie oft in wunderbarer Weise, aber es kommt auch vor, dass der Geist Mozarts und die Macht der Schablone ihn unfrei machen. Derlei Hemmnisse hat Hugo Wolf überwunden. Früher sagte man, Schubert sei nicht mehr erreicht. Ich meine: er ist jetzt überholt. Aber nicht von Hugo Wolf, sondern von der Zeit, die einen Hugo Wolf hervorbrachte. In diesem Sinne kann man Wolf über Schubert stellen."

DIE WOCHE (Wien) 1903, No. 12. — Der Aufsatz „Hugo Wolf" von Viktor von Lukáts, ob seiner einfachen, von Herzen kommenden Sprache eine der schönsten Kundgebungen anlässlich von Wolfs Tod, wird dem armen Toten in jeder Hinsicht vollauf gerecht; er entwirft ein knapp gehaltenes Bild von Wolfs Lebensschicksalen und Schaffen, nennt Wolf „den Götterliebling, der aus goldenem Füllhorn die leuchtendsten, duftendsten Blumen unter die Menschen verschwenderisch ausstreute" und schliesst mit den herben Worten: „Kurz war das Erdenleben des Künstlers, aber sein Ruhm wird wachsen, wie die Sonne an Kraft gewinnt, wenn sie die Nebelmauern durchbrochen hat. Wir aber sollten uns schämen, weil sich wieder einmal erwiesen hat, wie wenig wir einer grossen, echten Kunst noch würdig sind!" Sehr mit Recht redet Lukáts auch einer Aufführung des Corregidors in Wien das Wort — freilich ist es nicht wahrscheinlich, dass man diese Ehrenpflicht dort erfüllen wird!

NEUES WIENER JOURNAL 1903, 24. Februar. — Max Grafs Feuilleton „Hugo Wolf" findet den Grund für die ungeahnten Wirkungen des Wolfschen Liedes in der seelischen Wahlverwandtschaft zwischen dem Hörer und dem Komponisten: „Hier ist eine Seele tönend geworden, die mit den Höhen und Tiefen, mit den Kräften und Krankheiten, mit den Hoffnungen, der Sehnsucht und den Wunden unserer Seele verwandt ist: Blut von unserem Blut, Fleisch von unserem Fleisch. Mit dieser komplizierten Natur verbinden uns seelische Zusammenhänge, die aus Starkem und Schwachem, aus Gesundem und Krankem, aus Kraft und Reizbarkeit unzerreissbar gewoben sind. Solche innerlichen Zusammenhänge sind stärker als alle kritischen Massstäbe."

LÜBECKISCHE BLÄTTER 1903, No. 9. — J. Hennings Vortrag „Hugo Wolf, der Komponist des Corregidor" bietet eine Darstellung von Wolfs Lebensgang und reiht seine Schöpfungen in den Entwickelungsgang des deutschen Liedes ein.

— No. 10. — Der Schlussteil von J. Hennings' Vortrag „Hugo Wolf, der Komponist des Corregidor" feiert Wolf als den Befreier des Klaviers von der Übermacht der Singstimme und als Meister einer zu wunderbarer Höhe gesteigerten Ausdrucksfähigkeit der Musik. Es folgt eine Besprechung der Lieder Wolfs und eine Analyse des „Corregidor". Der Vortrag ist ob seiner warmen Empfindung und seines künst-

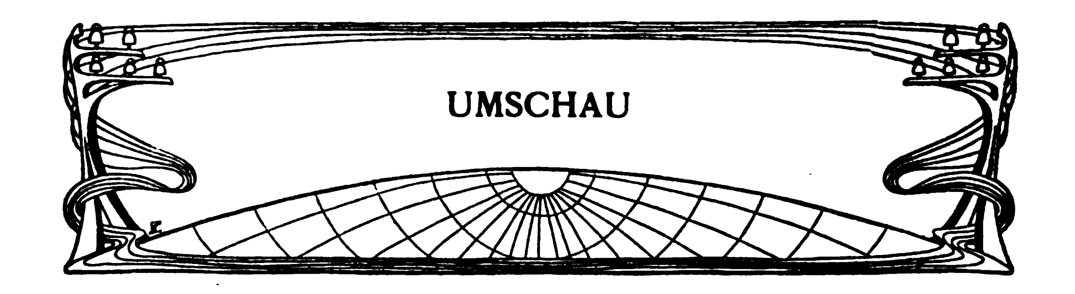
lerischen Verständnisses ungemein lesenswert; der Verfasser schliesst mit dem Citate: „Der Mann, der über seine Zeit zu hoch emporgestiegen, brennt durch seinen Glanz; lass ihn erlöschen und er wird geliebt.“

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG 1903, No. 17. — Hugo Wolf in Berlin (Januar 1894) benennt Siegfried Ochs ein Sträusslein persönlicher Erinnerungen an Wolf. Wolfs Benehmen gelegentlich seines Berliner Aufenthaltes liess im einzelnen wie im ganzen leider schon die ersten Anfänge des Wahnsinns erkennen. Freilich ahnte dies damats noch niemand; man war nur allgemein verstimmt und erstaunt über Wolfs Verhalten bei der Probe und während der Aufführung seiner Kompositionen.

HAMBURGER NACHRICHTEN 1903, 26. Februar. — Auch der Artikel „Das Drama eines Musikerlebens“ von Max Graf beschäftigt sich mit Hugo Wolf, dessen Wesen und Entwickelung erklärt werden. Aus der Kompliziertheit von Wolfs geistigem Leben erklärt es sich, meint Graf, dass Hugo Wolf der Volkston fast gänzlich fehlt.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND 1903, No. 3. — Die beherzigenswerten „Zehn Gebote für den Geistlichen als den Vorgesetzten des Organisten“ von Heinrich Sangeslob bilden zusammen mit H. A. Köstlins ausführlichem Referat über Philipp Wolfrums Vortrag „Evangelische Kirchenmusik und unsere nächsten Ziele und Aufgaben“ und mit des verstorbenen J. H. Lützel Fragment „Über Trauermusik“ den ausseramtlichen Inhalt des Heftes. Dem letztgenannten Bruchstück seien die nachstehenden charakteristischen Sätze entnommen: „Auch am Grabe kann ein dem Ernste der Feier entsprechender Chorgesang oder eine gut ausgeführte Trauermusik ganz am Platze sein, vorausgesetzt, dass nur solche Stücke gewählt werden, die nicht, wie es leider so oft der Fall ist, aufregend und verletzend, sondern beruhigend und tröstend, erhebend und versöhnend wirken. Zu einer würdigen Trauermusik passt weder ein sentimentales Lied, noch ein sogenannter Trauermarsch, sondern am besten ein schöner, einfach-ernster Choral.“

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1903, No. 3. — Einen „nachträglichen Geburtstagsgruss“ nennt Dr. Wilibald Nagel seinen biographischen Aufsatz „Robert Eitner“; er sieht in dem letzteren den ersten und verdienstvollsten Musikbibliographen. Über Konrad Langes Werk „Das Wesen der Kunst“ berichtet Joseph Sittard in einem ausführlichen, „Illusions-Ästhetik“ überschriebenen Artikel. Sehr interessant ist Hugo Riemanns Abhandlung „Die Anfänge der Violoncell-Literatur“; wir erfahren hier, dass um 1700 das Violoncello die früher allbeliebte Gambe in der Ensemblemusik mit der Violine verdrängt hat, wenn die Gambe auch als Soloinstrument weiter im Gebrauch blieb; jedenfalls ist das Cello als Bassinstrument viel früher in das Orchester aufgenommen worden, als man gemeiniglich annimmt. Auch beweist Riemann, dass das Pariser königliche Orchester wahrscheinlich schon zur Zeit Lullys (1653) die Basspartie mit dem Violoncell besetzt haben dürfte. Über „Die Anfänge der Musikentwickelung in Nordamerika“ handelt ein Aufsatz von Hermann Ritter: Die Anfänge der Musikpflege in Amerika gehen zurück auf die Einwanderung der englischen Quäker 1620; die Puritaner brachten den Psalmengesang mit; zur selben Zeit, da Händel und Bach in Deutschland wirkten, entwickelte sich diese primitivste Art der Kirchenmusik höchst kümmerlich in Amerika weiter; ängstlich war man bemüht, den Gesang vor arg verpönter „Verweltlichung“ zu behüten; das Spiel auf Instrumenten war als „unchristlich“ lange verboten; spät erst fand die Orgel Eingang.



AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Brüssel: Das Monnaie-Theater bringt in nächster Zeit 2 Gesamtaufführungen des „Ring des Nibelungen" zum erstenmal in französischer Sprache.

Frankfurt a. M.: Anlässlich des hundertjährigen Geburtstages Berlioz' am 11. Dezember d. J. wird die Intendanz der Oper des Meisters „Fausts Verdammung" in scenischer Bearbeitung von R. Gunsbourg zur Darstellung bringen.

Mailand: Kienzls „Evangelimann" wird hier in italienischer Sprache im Januar 1904 zur Wiedergabe gelangen. Zur selben Zeit wird diese Oper auch in Rom zum erstenmal über die Bühne gehen.

Prag: Das Passionsdrama „Christus" von Freiherrn von Prochazka gelangt im Deutschen Landestheater unter Oberleitung Angelo Neumanns zur Aufführung.

Wiesbaden: Die Uraufführung der grossen Oper „Marienburg" von Eugen von Volberg und Axel Delmar fand am 18. April im hiesigen Hoftheater statt. (Bericht folgt.)

KONZERTE

Aachen: Das 80. niederrheinische Musikfest findet vom 31. Mai bis 2. Juni hier statt. Das Programm des ersten Tages enthält nur Beethoven: „Missa solemnis" und 7. Symphonie. Am zweiten Tage gelangen Berlioz' „Faust" und eine moderne Symphonie zur Aufführung. Das Künstlerkonzert des dritten Tages bringt Klaviersoli, Liedervorträge, sowie mehrere Chor- und Orchesterwerke. Die Leitung der Chorwerke liegt in den Händen des städtischen Musikdirektors Prof. Schwickerath. Als auswärtiger Dirigent ist Felix Weingartner gewonnen worden, der u. a. am dritten Tage sein Tonbild „Die Gefilde der Seligen" leiten wird.

Berlin: Die Singakademie wird in den drei Abonnements-Konzerten der nächsten Spielzeit Schumanns „Paradies und Peri", Beethovens „Missa solemnis" und Händels „Judas Maccabäus" zu Gehör bringen. Für das Totenfest sind diesmal in Aussicht genommen: das Verdische Requiem und als Introduktion eine „Totenklage" von Georg Schumann.

St. Gallen: Aug. Klughardts weltliches Oratorium „Judith" erlebte am 5. April durch den Stadtsängerverein „Frohsinn" unter Leitung von Paul Müller und solistischer Mitwirkung von Johanna Dietz, Marie Hertzer-Deppe, Emil Pinks und Otto Süsse die erste schweizerische Aufführung und erzielte einen aussergewöhnlichen Erfolg.

Gotha: Der Musikverein brachte unter Leitung seines Dirigenten, des Kapellmeisters A. Lorenz, H. Berlioz' „Grosse Totenmesse" zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

London: Im Crystal-Palace soll dieses Jahr wiederum ein Händelfest unter Leitung des Kapellmeisters August Manns abgehalten werden. Zur Auf-

führung gelangen am 23. Juni der „Messias", am 25. Juni Bruchstücke aus verschiedenen Händelschen Oratorien und am 27. Juni „Israel in Egypten".

Schwerin: Das Programm des 13. mecklenburgischen Musikfestes am 24.—26. Mai ist wie folgt festgestellt: 1. Tag „Samson", 2. Tag „Neunte Symphonie" von Beethoven, 3. Tag. Orchesterwerke und Solistenvorträge.

TAGESCHRONIK

Die Philharmonische Gesellschaft in Budapest begeht in der Zeit vom 3. bis 6. Mai das Jubiläum ihres fünfzigjährigen Bestehens durch ein Musikfest. Am ersten Festtage findet auch die Enthüllung des Bildes von Franz Erkel, des Gründers der Gesellschaft, statt.

Ihr fünfzigjähriges Künstlerjubiläum beging am 12. April Frau Ingeborg von Bronsart, eine bedeutende Pianistin und Schülerin Liszts, die sich auch auf dem Gebiet der Komposition einen Namen gemacht hat. Von den drei Opern ihrer Komposition („Die Göttin zu Saïs," „Hjarne," „Jery und Bätely") ist die letzte in weiteren Kreisen zur Anerkennung gelangt.

Am 17. April feierte Th. Litolff, der Begründer der Kollektion Litolff, sein 50jähriges Geschäftsjubiläum und den Tag des 75jährigen Bestehens des Geschäfts.

Das Königl. Konservatorium der Musik zu Leipzig konnte unlängst das sechste Jahrzehnt seiner Wirksamkeit beschliessen und aus diesem Anlass hat der König von Sachsen den Direktor der Anstalt Justizrat Dr. Röntsch das Ritterkreuz 1. Klasse vom Albrechtsorden mit der Krone, dem Inspektor und Sekretär Moritz Seifert das Albrechtskreuz und den am Konservatorium lehrenden Kapellmeister Sitt, Organist Homeyer und Konzertmeister Hilf den Titel „Professor der Musik" verliehen.

Der Grossherzog von Oldenburg ernannte den Musikdirektor Kuhlmann, den Dirigenten des St. Lamberti-Kirchenchores, aus Anlass des 25jährigen Jubiläums dieses Chores nach einer hervorragenden Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion zum Professor.

Willy Burmester erhielt nach einem Konzert in Oldenburg vom Grossherzog die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Der Baritonist der Frankfurter Oper Richard Breitenfeld wurde vom Herbst 1904 ab an Stelle Thedor Reichmanns auf sechs Jahre für die Wiener Hofoper verpflichtet.

Richard Burmeister verlässt nach Ablauf der Saison New-York, wo er seit 1897 als Pianist und Klavierpädagoge thätig ist, um einem Rufe als Professor des Klavierspiels an das Dresdener Konservatorium zu folgen.

An Stelle des nach 31jähriger Thätigkeit von seinem Lehramt an der Königl. Hochschule für Musik in Charlottenburg zurückgetretenen Professors Gantenberg ist Emil Prill als Flötenlehrer berufen worden.

In Mainz hat sich eine Bläser-Kammermusik-Vereinigung gebildet, bestehend aus den Herren Beier (Flöte), Rosenthal (Oboe), Unger (Clarinette), Lindenhahn (Horn), Valerius (Fagott) und Fred. M. Voss (Klavier).

In Hamburg soll demnächst mit dem Bau einer neuen Musikhalle begonnen werden, zu dessen Kostentilgung der verstorbene Rheder Laeisz der Stadt ein Legat von 1200000 Mark ausgesetzt hat.

Anlässlich des 50jährigen Künstlerjubiläums des Professors Dr. Joseph Joachim ist eine Stiftung errichtet worden, deren Zweck ist, unbemittelten

Schülern der in Deutschland vom Staat oder von Stadtgemeinden errichteten oder unterstützten musikalischen Bildungsanstalten ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Staatsangehörigkeit Prämien in Gestalt von Streichinstrumenten (Geigen und Celli) oder in Geld zu gewähren. Bewerbungsfähig ist nur derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr einer der genannten Anstalten angehört hat, und, da es sich in diesem Jahre um Verleihung von Instrumenten handelt, seine Ausbildung als Geiger bezw. Cellist erfahren hat. Bei der Bewerbung sind folgende Schriftstücke einzureichen: 1. ein vom Bewerber verfasster kurzer Lebenslauf, 2. eine schriftliche Auskunft des Vorstands der vom Bewerber besuchten Anstalt über Würdigkeit und Bedürftigkeit des Bewerbers, sowie die Genehmigung derselben zur Teilnahme an der Bewerbung auf Grund der zu bezeugenden Thatsache, dass der Bewerber mindestens ein halbes Jahr der Anstalt angehört hat. Geeignete Bewerber haben ihre Gesuche bis zum 1. Juni cr. an das Kuratorium für die Verwaltung der Joseph Joachim-Stiftung, Charlottenburg, Fasanenstrasse 1, einzureichen.

Wie die Amtlichen Mitteilungen über die Weltausstellung in St. Louis 1904 berichten, wird sich der deutsche Musikverlag in der Form einer Kollektivausstellung beteiligen. Jedoch sollen einzelne Firmen von einer gesonderten Ausstellung, wie sie sich für verschiedene Zweige von selbst ergeben wird, nicht ausgeschlossen werden. Der geschäftsführende Ausschuss des Vereins deutscher Musikalienhändler (Leipzig, Buchgewerbehaus) hat sich bereit erklärt, die Organisation der deutschen Beteiligung auf dem Gebiet des Musikverlages in die Hand zu nehmen und sowohl die Separatausstellung einzelner Firmen wie die Kollektivausstellung in die Wege zu leiten. Besondere Sorgfalt soll der Herstellung und sachgemässen Ausstattung eines Katalogs zugewendet werden, der im Interesse wirksamer Propaganda in vielen tausend Exemplaren gedruckt und in der Ausstellung den Besuchern zur Verfügung gestellt werden wird. Man verspricht sich hiervon bei dem grossen Interesse der Amerikaner für deutsche Musik eine erhebliche Erweiterung des Absatzgebiets deutscher Musikalien.

In England macht sich eine Bewegung zu Gunsten der Konservierung und schriftlichen Fixierung des Volksliedes geltend. So hat kürzlich die Folk-Song-Society über 400 Volkslieder aus den Grafschaften Surrey und Sussex nach mündlichen Quellen gesammelt und veröffentlicht.

TOTENSCHAU

Dr. Heinrich Bellermann, Professor der Musikwissenschaft an der Berliner Universität und Mitglied der Akademie der Künste, ist am 10. April im 72. Lebensjahre in Potsdam gestorben. Heinrich Bellermann wurde am 10. März 1832 zu Berlin geboren. Seine Schulbildung erhielt er auf dem Grauen Kloster, besuchte dann das königliche Institut für Kirchenmusik und war längere Zeit Schüler von E. A. Grell. 1853 wurde er als Gesanglehrer am Grauen Kloster angestellt, erhielt 1861 den Titel eines Kgl. Musikdirektors und 1866 die durch A. B. Marx' Tod erledigte Professur für Musik an der Universität und ist seit 1875 Mitglied der Akademie der Künste. Von den Kompositionen Bellermanns sind diejenigen zu Sophokleischen Tragödien, Tonsätze vieler Psalmen und Motetten hervorzuheben. In die Musikwissenschaft und Musikgeschichte entfallen ausser Ausgaben und Übersetzungen von musikgeschichtlichen klassischen Werken die Schriften: „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts", „Der Contrapunkt", „Die Entwickelung der mehrstimmigen Musik", „Die Grösse der musikalischen Intervalle".

Karl Peters, der ehemalige Musikdirektor der Stadt Teplitz, ist gestorben. Der Verstorbene leitete zehn Jahre die Teplitzer Kurkapelle und war lange Jahre Chormeister des ersten Teplitzer Männergesangvereins.

In Pössneck starb im 71. Lebensjahre der als Dichter, Schriftsteller, Komponist und Orgelspieler bekannte Lehrer und Organist an der Stadtkirche J. H. Löffler.

ANMERKUNG

Der Leser wird vielleicht an Form und Schreibweise des ersten Aufsatzes in diesem Heft hier und da Anstoss nehmen. Es sei daher angemerkt, dass die vorliegende Schrift aus Erinnerungen und Erfahrungen hervorgegangen ist, die der Verfasser auf Klaus Groths und anderer Freunde Drängen aufzeichnete, ohne dabei an eine Veröffentlichung zu denken. Man wolle daher nicht übel auslegen, wenn der Verfasser viel von sich spricht, und im besonderen das Uneinheitliche des Ganzen sowie als hieraus entspringend auch den etwas zu anspruchsvoll auftretenden Titel gütig verzeihen. G. Jenner.

EINGESANDT

(Johannes) Reinhard Kaiser.

Das Schicksal des „Mozart der älteren deutschen Oper" Reinhard Kaiser ist noch nicht genügend aufgeklärt. Vielleicht bringen folgende Ausführungen die biographische Forschung weiter. — Kaiser war 1673 bei Lützen geboren, studierte als Singknabe unter Kuhnau in der Thomasschule zu Leipzig, debutierte 1692 mit einem Schäferspiel „Ismene" zu Wolfenbüttel, und 1694 zu Hamburg mit einer Oper „Der königliche Schäfer". Bald schlug er jeden Rivalen aus dem Felde und schrieb weit über hundert Werke. (Man lese Ernst Otto Lindner „Die erste deutsche stehende Oper" und Langhans „Geschichte der Musik" I. 405). Und er schrieb nicht nur viel, sondern auch gut; Händel lernte 1703—1705 von ihm den freien Fluss, die blühende Fülle der Melodie. Seine leichtsinnige Genusssucht aber brachte ihn um alle Früchte seiner künstlerischen Begabung. Um 1739 verschwand er aus Hamburg, und die Musikgeschichte setzte in dieses Jahr seinen Tod. Es scheint jedoch, dass hier ein Irrtum obwaltet. In dem Tagebuch des Militärpfarrers Raimund Bruns zu Potsdam findet sich 1742 sein Name. Allerdings heisst er hier Johannes Kaiser, wird jedoch ausdrücklich als früherer Musik- und Theaterdirektor zu Hamburg bezeichnet. Raimund Bruns wurde von Friedrich II. 1740 bis 1742 zu Spandau gefangen gehalten und schreibt: „Mit mir zugleich im Gefängnis befand sich ein Herr Johannes Kaiser, von Geburt katholisch. Er war ehedem Musik- und Theaterdirektor in Hamburg und später am russischen Hofe zu Petersburg. Von da aus kam er nach Berlin und bot dem König, der ein grosser Liebhaber der Musik und Dilettant war, seine Dienste an. Dieser aber liess ihn, wie mich, ohne Verhör ins Gefängnis werfen. Schon war er das dritte Jahr dort ohne Hoffnung auf Befreiung. Bei dem Mangel an Subsistenzmitteln war er zum Luthertum abgefallen in der Hoffnung, eine Erleichterung zu erlangen. Gott führte ihn durch mich wieder zu seiner Religion und Pflicht zurück." — Dies geschah am 4. Juni 1742. Elf Wochen darauf wurde Kaiser in Freiheit gesetzt. Weiteres berichtet auch Bruns nicht. Edmund Kreusel.





KRITIK

OPER

BRAUNSCHWEIG: Charpentiers „Louise“ kam von Berlin auf geradem Wege hierher und eroberte sich infolge der vom Hofkapellmeister Riedel und Oberregisseur Frederigk gut vorbereiteten Aufführung das Publikum im Sturm. Als Titelheldin glänzte Frl. Alten. Auserlesene Kunstgenüsse vermittelten ferner die Gastspiele von Erika Wedekind und Katharina Senger-Bettaque. Ernst Stier.

BUDAPEST: Als die dritte Novität der diesjährigen Saison ging in der königlich ungarischen Oper vor wenigen Wochen Eugen Hubays „musikalische Novelle“ in vier Bildern „Moosröschen“ mit schönem äusseren Erfolg in Scene. Das von dem Budapester hervorragenden Kunstschriftsteller Max Rothauser nach einer Quidaschen Erzählung sehr geschickt und bühnenwirksam gearbeitete Textbuch behandelt die rührselig-naive Liebes- und Leidensgeschichte eines jungen Mädchens, das an seinem gebrochenen Herzen zu Grunde geht. Der Maler Flamen lernt auf dem Brüsseler Marktplatz die kleine Bébé kennen, ein taufrisches, harmloses Ding, das dort seine Blumen zum Verkauf anbietet, und entdeckt in ihr das gesuchte Modell zu einem Gretchen. Er gewinnt die Erlaubnis, sie in ihrem Häuschen besuchen, ihr Bild malen zu dürfen. Aber in dem trauten Beisammensein keimt heisse Liebe in den jungen Herzen, die stürmisch nach Ausdruck ringt. Flamen erschrickt vor der versengenden Glut seiner Leidenschaft und reisst sich von der Kleinen los, sie nicht zu verderben. In tiefem Schmerz bleibt Bébé zurück, harrend der Wiederkehr des Freundes. Da trifft sie die Kunde, dass er an schwerer Krankheit darniederliege, und schon wandert sie müden Fusses nach Paris, ihm Trost uud Pflege zu bringen. Sie findet ihn, schon genesen, in seinem Atelier, im übermütigen Kreise von Modellen und Ballerinen. Tötlich getroffen in ihrem keuschen Empfinden wankt sie in ihr Heimatsdorf zurück. Ihr Leben hat Zweck und Inhalt verloren, so giebt ihr denn die dunkle Tiefe des Weihers Frieden und Erlösung. — Die weiche, zerfliessende Lyrik dieser blütenweissen Tragödie kommt der künstlerischen Individualität Hubays stimmungsverwandt entgegen. Für die Vermittlung aller Empfindungen in schmachtendem Moll, für Sehnsucht, Melancholie, bittre Wehmut und süsse Schwärmerei findet Hubay Töne von schöner Wärme und edler Innigkeit. Hier schöpft er aus Eigenem, hier quillt seine melodische Empfindung am üppigsten und hier zeigt er auch in der Beherrschung der Form vornehme, sichere Künstlerschaft. Das Bächlein seiner Melodieen fliesst freilich mehr breit als tief dahin, und das sanfte Gemurmel vermittelt uns nur zu bald den Eindruck der Monotonie. In den dramatischen Teilen der Oper lehnt sich der Komponist zugleich an die Schultern Wagners und der Neuitaliener, aber trotz der doppelten Stütze geht er da einen unsicheren Stelzengang. Die vom Kapellmeister Kerner umsichtig geleitete Aufführung der Novität — um die sich in den Hauptpartieen Frl. Szoyer und die Herren Bochnicek, Beck und Dr. Dalnoki verdient machten — brachte dem Komponisten reiche Ehrungen, von denen einen Teil auch sein verdienstvoller Librettist in Anspruch nehmen konnte. — Da die nun noch in Aussicht gestellte Novität Puccinis „Tosca“ infolge Erkrankung der Hauptdarsteller auf nächsten Herbst verschoben werden musste, war Direktor Mader mit vielem Glück bemüht, sich und seinen Künstlern die wohlerworbene Gunst des Publikums durch anregende Gastspiele, interessante Neubesetzungen und gut vorbereitete Reprisen zu

sichern. Rauschende Anerkennung erwarb er sich auch mit der in die Karwoche gesetzten Aufführung von Verdis „Requiem", dessen Interpretation sich unter seiner Leitung und unter Mitwirkung der Damen Vasquez und Bartolucci, der Herren Broulik und Ney, des Opernchores und -Orchesters und des Chores des „Vereins der Musikfreunde" zu einer mustergültigen gestaltete. Dr. Béla Diósy.

FRANKFURT a. M.: Emmy Destinn und Theodor Bertram gastierten gleichzeitig, einmal, wie schon bei früherer Gelegenheit, als Senta und Holländer, dann im Don Juan. Kann es Bertram bei der Wucht seiner Stimme wie seiner äusseren Erscheinung nicht zu der quecksilbernen Munterkeit und der jongleurhaften Verve beim Champagnerlied bringen, womit d'Andrade hier öfter entzückte, so leiht er doch der Rolle ausnehmende Liebenswürdigkeit und feinen Schliff, auch in der Behandlung des bel canto. Wie ihm, so ward auch der interessanten und hochdramatischen Donna Anna des Frl. Destinn reicher Beifall gezollt. Hans Pfeilschmidt.

HAMBURG: Unsere geschäftige Theaterleitung, die es auf keinen Fall an Gelegenheit für ihr Publikum fehlen lässt, kann sich immer noch nicht entschliessen, den Karfreitag ihrem angestrengten Chor- und Orchesterpersonal als freien Tag zu belassen, wie das fast allerorten üblich und recht ist. Trotzdem erfahrungsgemäss das Theater an dem stillen Freitag gähnend leer bleibt, führt sie stets wieder Oratorien auf. Diesmal Verdis „Requiem", das interessante Experiment des grossen melodischen Theatralikers. Die Aufführung unter Gille und mit den Damen Fleischer-Edel und Neumeyer sowie den Herren Siewert (Tenor) und Schwarz gelang respektabel, in Einzelheiten sogar ausgezeichnet. Gastspiele erledigten zwei Tenoristen: Die Herren Siewert, der als Lyonel den denkbar besten Eindruck machte und sofort für den Rest der Saison als Nachfolger Plückers verpflichtet wurde und Franz Naval. Für Naval, der zum erstenmal die hiesige Bühne betrat, hatte das redselige Theaterbureau in seiner schreienden Manier eine Bombenreklame gemacht. Navals Leistung entsprach diesen Versprechungen so wenig, dass die Enttäuschung unausbleiblich war. Weder die stark verblühten Reize der Stimme noch der feminine Charakter der musikalischen Auffassung sagten dem Publikum irgendwie zu. Mag sein, dass Naval als Sänger von Schliff im Repertoire seine Vorzüge hat. Aber zum Gastsänger bringt er wenig mit. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Am 29. März wurde hier zum erstenmal (!) die Goldmarksche Ausstattungsoper „Die Königin von Saba" gegeben. Eine sehr alte Novität, die allerdings infolge der geradezu berückend schönen, stilechten Inscenierung einen starken äusserlichen Erfolg erzielte. Die musikalische Leitung der Oper lag in den bewährten Händen des Herrn Doebber; Frau Thomas-Schwartz (Königin) und Herr Battisti (Assad) vertraten die Hauptrollen mit bestem Gelingen. Der Eindruck der recht abgeblassten Musik jedoch war bei dem verständnisvollen Teil des Publikums sowie bei der massgebenden hiesigen Kritik wenig bedeutend. L. Wuthmann.

MAINZ: Gastspiele und Benefize waren in den letzten Wochen an der Tagesordnung. Signorina Prevosti trat als Violetta und Rosine auf; vom Karlsruher Hoftheater die Herren Rémond (Siegmund), Bussard (Mime); von der Hofbühne in Darmstadt Spemann (Siegmund). Besonderer Erfolg war Herrn Bertram als Holländer beschieden. Kapellmeister Pfeiffer scheidet nach langjähriger Thätigkeit von hier. Die letzte Vorstellung der Saison war die „Götterdämmerung". Herr Direktor Steinbach, der nach vierjähriger Thätigkeit von der Leitung des Stadttheaters zurücktritt, wurde als Dirigent lebhaft von den zahlreichen Zuschauern ausgezeichnet. J. Lippmann.

RIGA: Gegenwärtig steht unsere Oper im Zeichen von Abschiedsbenefizen und Engagementsgastspielen. — Im russischen Theater gastiert zur Zeit ein Opernensemble. Die Hauptanziehungskraft bildet Frau Figner vom Kaiserl. Hoftheater in Petersburg und

der Baritonist Kamionsky. Chor und Orchester beschränken sich auf das bescheidene Mass mittelmässiger Leistungen und lassen viel zu wünschen übrig. Carl Waack.

STUTTGART: Eine derartig weihevolle Stimmung, wie sie von der Legende der Heiligen Elisabeth hervorgebracht wurde, haben wir diesen Winter noch nicht erlebt. Liszts Macht, die Gemüter im Innersten zu ergreifen und hinzureissen, ist nun doch wohl auch denen klar geworden, die sich durch das dreiste, an offizieller Stelle gefallene Wort vom „inhaltslosen Blödsinn aller" Lisztschen Musik verblüffen liessen. Gleichen Anteil an dem unerhörten Erfolg des denkwürdigen Abends hatten das herrliche Orchester unter Pohligs hingebender Führung, wie die Regie Harlachers und die Darstellung auf der Bühne. Besonders Frl. Wiborgs Gesang vermochte die Herzen zu bewegen. Hoffentlich bleibt das Werk im Spielplan. Ein anderes erlebte seine erste deutsche Aufführung: Consuelo, von Alfonso Rendano. Das Textbuch, nach George Sands geistvollem Roman von Cimmino hergestellt, ist reich an feinen und stimmungsvollen Wirkungen. Nur schien gerade im dritten Akt das Interesse an der Handlung schwächer zu werden, nachdem das Bühnenvorspiel und die ersten Akte gefesselt hatten. Es handelt sich um einen unglücklichen Mystiker (Albert), der durch Consuelos geläuterte Liebe „erlöst" wird. Entsprechend dem schwärmerisch-innigen Charakter des Stoffes ist die Musik namentlich in den lyrischen Partieen zart und feurig; sie streift weder die Aufdringlichkeit der Veristen, noch die Unbestimmtheit der Allerweltsmusikanten. Rendano, den Liszts Verkehr sehr gefördert haben mag, ist ausserdem ein gediegener Könner, der schon durch formale Beherrschung der Mittel, einschliesslich des instrumentalen Klangs, auffällt. Er zeichnet sich auch dadurch aus, dass er Wagners Technik mehr dem Geist als dem Buchstaben nach angenommen hat. Wenn sich der Beifall, den die Vorstellung hier errang, anderwärts wiederholt, dürfte das Schicksal der Oper in günstigem Sinn entschieden sein. Die musikalische Leitung fiel Pohlig zu; die Regie hätte manches Charakteristische wirksamer herausarbeiten können. Unter den Darstellern machten sich besonders Frau Zinck als Consuelo, Herr Neudörffer als Graf Albert um das Werk verdient. Dr. K. Grunsky.

KONZERT

BERLIN: Felix Weingartner hatte für die beiden letzten Symphonie-Abende der Königl. Kapelle wieder wahre Monumentalprogramme, die ja in diesen Konzerten so erfreulich oft in Erscheinung treten, aufgestellt: Beethovens Pastorale, Eine Faust-Symphonie von Liszt; und nach Cherubinis Medea-Ouvertüre und dem köstlichen Notturno für vier Orchester von Mozart Beethovens „Neunte" unter solistischer Mitwirkung der Damen: Bella Alten, Marie Götze, der Herren: Kurt Sommer und Baptist Hoffmann. Die bekannten Werke erfuhren unter der siegfriedfrischen Stabführung Weingartners die bekannte hinreissende Darstellung und das Publikum quittierte für die gehabten Genüsse mit dem bekannten Enthusiasmus. — Am Karfreitag erklang zum dreiundsiebzigstenmale in der Singakademie Bachs unsagbar grosse und tiefe Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi. Prof. Georg Schumann hatte durch eine sorgsamer ciselierte, lebendigere Vorführung des schwierigen Werkes dem Weiterumsichgreifen des Traditionsrostes wirksam entgegengearbeitet. Als Hauptsolisten zeichneten: Helene Günter, Luise Geller-Wolter, Carl Dierich und Arthur van Eweyk. — Sechstes (letztes) Konzert des Berliner Tonkünstler-Orchesters in der Singakademie. Dirigent: Richard Strauss. Die Verpflanzung der „Modernen Konzerte" vom Krollschen Saal nach der Singakademie, vor der mancher zarter besaiteten Zuhörerseele gebangt haben mochte, hat sich schliesslich als ein ganz leidlich gelungenes Experiment herausgestellt, d. h. für den, dessen Trommelfell nach dem „Genuss" der Einleitungsnummer

des Programms, einem „Feierlichen Marsch" von Hans Schilling-Ziemssen, noch intakt war. Dieser Herr hat sich in der Drapierung eines Gedankenskeletts mit den schreiendsten, buntesten Klangmänteln eine bemerkenswerte Geschicklichkeit angeeignet. Wie ein Witz oder eine ulkige Apotheose auf die „Kunst", mit den vollsten Backen die magersten Nichtigkeiten in die Welt hinauszuposaunen, mutete es an, als zum Schluss, alle Weichlinge niederschmetternd, das oben an der Orgel postierte zweite Blechblasorchester in schöner Linie stehend in Aktion trat, um diesem künstlich aufgetakelten, marklosen Knochengerüst die blanke Blechkrone auf den Hohlschädel zu setzen. Die Bekrönung der Muse des musikalischen Nihilismus! Balsamisch wirkte auf diesen „Schrecken" Alfred Wittenbergs zuverlässiges Geigenspiel in dem gemächlich-beruhigenden Violin-Konzert (op. 33) von Philipp Rüfer. Ein merkwürdiges Missverhältnis besteht in dieser Komposition zwischen der infernalisch vertrackten Solostimme und dem philiströs-behaglichen Orchester. Leo Blechs „Waldwanderung" leitete des Konzerts zweiten Teil ein, den Richard Strauss dirigierte, der die Vorführung der beiden Stücke der ersten Programmabteilung dem fürsorglichen Arm ihrer Väter überlassen hatte. Blech, der Instrumentallyriker par excellence, zeigt sich auch in diesem Orchestergedicht (op. 8) von seiner eigentümlichsten und liebenswertesten Seite. „Das Thal" (Ludw. Uhland) von Richard Strauss und „Lethe" (C. F. Meyer) von Friedrich von Schirach erwiesen sich als bemerkenswerte Erscheinungen auf dem Gebiet des vom Orchester begleiteten Liedes. Schirachs Vertonung krankt zwar noch an einer zu schwer befrachteten orchestralen Umrahmung; Strauss aber hat mit seinem op. 51 diese bislang so heftig befehdete Gattung aus mancherlei Irrungen heraus in die Sphäre der edlen Einfachheit erhoben, sie von Schwulst und Unnatur befreit, so dass ihre Existenzberechtigung heute wohl von keinem Einsichtigen mehr angezweifelt werden dürfte. In Paul Knüpfer hatten beide Gesänge den denkbar besten Interpreten gefunden. Mit einer sorgfältig vorbereiteten Aufführung von Liszts „Ideale" wurde der Abend glücklich und glänzend beschlossen.

Bernhard Schuster.

Marie von Horwath gab einen Liederabend mit einem mattklingenden wenig ausgiebigen Sopran, der in italienischer und französischer Sprache ausdrucksvoll vorträgt, humoristische Stücke aber, wie Schumanns Kartenlegerin nicht zur Geltung zu bringen vermag, weil man keine Silbe des deutschen Textes verstand. Anna Berg zeigte einen voll ausgiebigen aber gänzlich unkultivierten Sopran, während aus dem Spiel ihrer Konzertgenossin, der Pianistin Elisabeth Bleicher, weder Talent noch technische Schulung herauszuhören war. Zu ihrem Liederabend hatte sich Rosa Sucher ein bedeutendes Programm zusammengestellt; jene Wahrheit und Wärme des Ausdrucks, natürliche Deutlichkeit der Textaussprache und Klarheit der musikalischen Gestaltung, die man an der unvergesslichen Isolde oder Sieglinde bewunderte, halfen dem Hörer vielfach über manchen Defekt des Organs hinweg. Unter Leitung des Frl. Margarete Toeppe, welche den Taktstock mit ruhiger Sicherheit führte, gab der von ihr ins Leben gerufene Frauenchor ein Konzert; unterstützt von dem Streichorchester der Berliner Tonkünstlerinnen sang er u. a. ein salve regina von Gernsheim, dessen anspruchvolles Sopransolo von Frl. Alice Charrier klangschön zur Geltung gebracht wurde. Ihre tüchtige Schulung bewiesen die Damen auch mit dem Vortrag einiger dreistimmiger Kanons von W. Berger. Frau Dr. Stern trug mit gesunder Stimme, nur etwas derb im Ausdruck eine Reihe Lieder, sowie das Solo im Schubertschen Ständchen für vierstimmigen Frauenchor vor. — Mit einer Aufführung der hohen Messe von Beethoven beschloss der Sternsche Verein unter Leitung von Professor Gernsheim seine Thätigkeit des vergangenen Winters. Schon seit den Zeiten Julius Sterns gehört das Werk zum eisernen Bestand des Vereinsrepertoires und

der Chor zeigte sich auch diesmal voll auf der Höhe der Aufgabe. Die Besetzung der wichtigen Soli liess allerdings viel zu wünschen übrig. Der Bass Anton Sistermans hat keine Tragkraft, schien auch musikalisch unsicher. Der Tenor Dr. Wüllners mit seiner hohlen vordringlichen Klangfarbe wollte sich nicht mit den anderen Stimmen verbinden. Von dem Alt des Frl. Henke war kaum etwas zu hören; nur der Sopran von Marie Berg zeigte sich musikalisch als feste Stütze des Soloquartetts. Im benedictus führte Konzertmeister Witek das Violinsolo mit idealer Klangschönheit durch, wie denn überhaupt unsere Philharmoniker den instrumentalen Anteil der Partitur ganz vortrefflich absolvierten. E. E. Taubert.

Der Blochsche Gesangverein gab zum besten des Lortzing-Denkmal-Fonds einen populären Lieder- und Chor-Abend mit Ossip Schnirlin und Adele Pohl als Solisten. Der Chor ist klein, aber gut gedrillt; die Stimmung meist rein und die Textaussprache recht ansprechend. Das Programm gab Hausmannskost und als kleine Leckerei zwei altfranzösische Volkslieder Brunettes (1650), sowie ein Madrigal von Morley um 1595, denen zur Vollendung nur ein graziöser Putz fehlte. Über Frl. Pohl muss ich schweigen. Dem Geiger Schnirlin hätte eine anständige Begleitung nichts geschadet. Gute Dilettanten und schlechte Künstler treffen sich im Volksliedartigen. Und doch ist eine einfache Weise, ein Lied im schlichten Volkston just so schwer wie ein Beethovensches Adagio. Die goldene Mitte „zwischen Abt und — Langweiligkeit" ist die Nuss, an der alle Halbtalente zu knacken haben. Max Gus fehlt zur Einfachheit die Rührung des Herzens und zur Schlichtheit die Innigkeit einer sich völlig hingebenden Persönlichkeit. Die Lieder — ohne Vor- und Nachspiel — tragen recht ältliche Züge und stehen auf der Stufe einer zu Texten ohne zwingenden Grund komponierten Begleitungsmusik, die zopfig, langweilig. Lilli Lehmann gab mit ihren Schülern: Hansi Delisle, Else Schünemann, Franz Egenieff dem Tag die zweifelhafte Ehre. L'art oblige. Man pflegt seine Autorität nicht gesellschaftlichen Beziehungen zu opfern. — Und wieder ein Wunderknabe: Walter Joseph, — und zwar mit Orchester! Ich fühle mich nicht gemüssigt, über technische Kaprizen und unreife Seelen zu Gericht zu sitzen. Der Knabe reife, — aber ohne Orchester! Gerda Rombell tut gut, ein oder zwei Jahre an sich zu arbeiten, um den Ton zum Stehen zu bringen, ihn fest zu greifen und aus dem gaumigen Hohlraum heraus den „schlagenden Wettern" auszusetzen, d. h. in den Bereich der Zähne zu zwingen. — Raoul Pugno und Anton Hekking — der Pariser Jean Gérardy war erkrankt — ein wunderbarer Abend! Ich stelle den Kammermusiker Pugno noch über den Solisten Pugno, weil seine Grazie in der Sphäre absolutester Musik wie verklärend wirkt. Es ist der Reiz eines edlen gebändigten Temperaments, ein feiner sich lüpfender, fast schwebender Rhythmus und die vollendete Tongebung einer starken Seele, die hinreisst. — Der Gerechtigkeit die Ehre: Guido Peters ist ein denkender und reifer Pianist. Sein Bach hatte manchen feinen Zug. Aber was des Individuellen zu viel ist, ist zu viel! Mozart wurde derart sentimentalisch verweichlicht, dass er sich gänzlich in Petersschen verschwommenen Linien auflöste. Helene Koslowsky hätte eine gute Sängerin werden müssen, so ist das Organ dem Untergang geweiht; denn auf die Dauer werden die Lungen die Luftsingerei und das Auspumpen nicht ertragen. Tiefe wie Piano nicht vorhanden. Übrigens beseitige sie die Rasselgeräusche beim Atmen und merze das Flackern des Tones aus. Vortrag vorhanden. Klara Kuske spielte Liszt tüchtig und brav. Die Dame hat viel gelernt. Was noch fehlt, wird Leben und Erfahrung hoffentlich der begabten Pianistin bald zuwenden. Rud. M. Breithaupt.

BRAUNSCHWEIG: Um möglichst günstigen Abschluss zu erzielen, entstand hier zuguterletzt ein edler Wettkampf. Die Hofkapelle wählte als Schlussstein Beethovens 7. Symphonie; im Verein für Kammermusik erzielte Beethovens Septett

den grössten Erfolg des ganzen Cyklus. Direktor Wegmanns letztes populäres Konzert war Tilly Koenen zu einem Liederabend eingeräumt; in dem Passions-Konzert des Schraderschen a cappella-Chors führte sich die junge Altistin Hertha Dehmlow vorteilhaft ein, einen schönen Erfolg ersang sich auch der Baritonist Porth (Dresden), die Chöre alter Meister: S. Bach, Palästrina u. s. w. — die Hauptstärke des Vereins — gelangen vorzüglich. Der Chorgesang-Verein schloss am Karfreitag mit Klughardts „Zerstörung Jerusalems", Musikdirektor Clarus hatte die Chöre trefflich vorbereitet, die Dessauer Solisten Frau Feuge, Frl. Schulz und Westendorf, sowie die Herren Feuge und v. Milde boten einheitliche Leistungen. Reisenauer erntete mit einem Klavier- und Scheidemantel mit einem Liederabend Erfolge. Die vielen übrigen Konzerte waren von lokaler Bedeutung, die Männer-Gesangvereine brachten fast alle Werke mit Orchester zur Aufführung. Das allgemeine künstlerische Ergebnis des Winters stellt sich in jeder Weise günstig dar. Ernst Stier.

BREMEN: Am Karfreitag wurde die offizielle Konzertsaison mit einer im Dom stattfindenden Aufführung von Mozarts c-moll-Messe beschlossen. Musikalisch steht das Werk auf der vollen Höhe Mozartscher Kunst. In der Haltung ist es jedoch für unser Empfinden etwas äusserlich und entbehrt in manchen Partieen der kirchlichen Weihe. Schmitts pietätvolle Ergänzung verdient die wärmste Anerkennung. Die Wiedergabe war vortrefflich. Chor und Orchester boten unter Panzners ausgezeichneter Leitung nicht minder Lobenswertes, als die Solisten — Frl. Berard, Frl. Rothauser, Herr Carlén, Herr Gerboth, unter denen besonders die erstgenannte ihrer schwierigen Aufgabe in hervorragender Weise gerecht wurde. Prof. Kissling.

BRÜSSEL: Für das vierte Concert populaire hatte S. Dupuis grosse Anstrengungen gemacht: Fragmente aus Parsifal mit van Dyck und der Brema und Künstlern vom Monnaie-Theater. Frau Brema, die in letzter Stunde absagte, wurde sehr gut durch Frl. Paquot vertreten. — Der dritte historische Violinabend von Thomson verlief glänzend. Der Künstler spielte die Violinkonzerte von Goldmark, Sinding, Bruch No. 2 und kleinere Solostücke. Das Orchester unter van Dam eröffnete den Abend mit Goldmarks Frühlingsouvertüre und schloss mit Smetanas Ouvertüre „Die verkaufte Braut". Felix Welcker.

BUDAPEST: Mit dem zehnten ordentlichen Konzert der Philharmoniker wurde der diesjährige Reigen der konzertalen Genüsse in würdiger Weise geschlossen. Lediglich ein gewaltiges Postscriptum steht uns bevor: die Jubelfeier, welche die Philharmoniker an das Ende ihrer eben beendeten halbjahrhundertlangen Wirksamkeit gesetzt haben. In ihrem letzten Konzert hörten wir neben Beethovens „Eroica" und dem von Prof. Kemény sehr tüchtig gespielten Violinkonzert von Brahms zwei Novitäten: Smetanas in gesunder Melodiefülle prangende, in üppiger Orchesterfarbe leuchtende symphonische Dichtung „Aus Böhmens Flur und Hain", und des geistvoll verwagnerten französischen Neuromantikers Vincent d'Indy Symphonie-Legende „La forêt enchantée", eine raffiniert-tonbildliche Nachdichtung der Uhlandschen Legende vom Ritter Harold, deren sprühende Balletzauber indes nur geringe Wirkung erzielten. In dem vorhergehenden Konzert, das in Vertretung des nach Madrid berufenen Kapellmeisters Kerner Operndirektor Mader dirigierte, gelangte u. a. eine interessant-einseitige ungarische Suite von Edmund Farkas zur Aufführung; in dem Rahmen dieses Konzertes debutierte auch der französische Pianist Raoul Pugno, dessen eminent virtuose und doch auch geistvoll-künstlerische Individualität sich mit einem Schlag bewundernde Anerkennung erzwang. Mit dem Reiz einer kleinen Sensation wirkte ein von Siegfried Wagner geleitetes Wohlthätigkeitskonzert, dessen Ertrag zu Stipendien für ungarische Bayreuthpilger verwendet werden soll. Wagner dirigierte ein dynastisches Programm — nebst Bruchstücken aus

seinem „Herzog Wildfang" Stücke seines Vaters und Grossvaters — und wurde im Laufe des Abends wiederholt stürmisch gefeiert. Aus der nicht endenwollenden Kette solistischer Produktionen ragten leuchtend ein Liederabend der unvergleichlichen Alice Barbi und zwei Konzerte der russischen Kammersängerin Frau Gorlenko-Dolina hervor. Dr. Béla Diósy.

FRANKFURT a. M.: Der Rühlsche Verein sprach diesmal sein letztes Wort mit einer tüchtigen Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn; der Cäcilienverein brachte am Karfreitag die Bachsche „Johannespassion", fleissig studiert, mit vorzüglichen Solisten und einem wirklichen (aber neugebauten) Cembalo zur Begleitung der Recitative. Einen unvergesslichen Verlauf nahm das Opernhaus-Schlusskonzert, das Arthur Nikisch leitete: Meistersingervorspiel — Tschaikowskys Schwanengesang in h-moll — fünfte Symphonie von Beethoven. Der Schlussapplaus war von fast unerhörter Dauer. Hans Pfeilschmidt.

HAMBURG: Julius Laube, der verdienstvolle Pionier moderner Musik, der unermüdliche Geschmacksverbesserer weiter Volkskreise, der bewährte Leiter unserer populären Konzerte hat, von langer Krankheit genesen, am 8. April zum erstenmale wieder einen seiner Wagnerabende dirigiert. Der ausverkaufte Saal, die jubelnde Begrüssung und eine enthusiastische Aufnahme der Vorträge werden ihm bewiesen haben, dass Hamburg weiss, wieviel Dank es seinem Wirken schuldet.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Die letzten beiden grossen Orchesterkonzerte — das achte Abonnementskonzert des kgl. Orchesters (Doebber) und das letzte Konzert der Berliner Philharmoniker unter Nikisch — bescherten uns eine Reihe wertvollster Werke in gleich hervorragender Vorführung: die Symphonieen „Im Walde" von Raff, A-dur von Beethoven, „Francesca da Rimini" von Tschaikowsky, sowie kürzere Orchesterkompositionen von Wagner, Marschner u. s. w. In dem erstgenannten dieser Konzerte wirkte der feingeistige Pianist R. Pugno mit. — Der Karfreitag brachte eine hochgelungene Aufführung der „hohen Messe" von Bach durch die Musikakademie unter Leitung von J. Frischen und unter solistischer Mitwirkung der Damen Hensel-Schweitzer, Therese Behr sowie der Herren Grahl und Settekorn. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Das Konzertleben bescheerte uns in der jüngsten Zeit ausser einem gemeinsamen wirkungsvollen Auftreten der Brüder Eugène und Theophil Ysaye zur Hauptsache grössere Instrumental- und Chorwerke. Der Karzeit angemessen gaben die Chöre der verschiedenen evangelischen Kirchen ihre Passionskonzerte, unter welchen die Aufführung der Bachschen Lukas-Passion (eine eigene Niederschrift Bachs befindet sich im Besitz des hiesigen pensionierten Kammersängers Jos. Hauser) besonders bemerkenswert ist. Am mächtigsten griff aber diesmal Felix Mottl mit dem unter seiner Leitung sich jetzt endlich zusammenfindenden gemischten Chor und dem Grossh. Hoforchester ein. Nachdem er im Schlusskonzert des letzteren Brahms' „Deutsches Requiem" dargeboten, gab er als besonderes Karfreitagskonzert die Bachsche Matthäus-Passion ohne Striche, eine künstlerische That, die von tiefstgehender Wirkung war. Das gewaltige Werk wurde mit einer 1½stündigen Pause — in welcher für Erfrischungen und Erholung im schönen Stadtgarten gesorgt war — hintereinander gegeben und dauerte von nachmittags 3 Uhr bis abends gegen ½9 Uhr. Die ausgezeichneten Leistungen von Chor, Orchester und den hiesigen Hoftheater-Solisten: M. Pauli als Evangelist, Max Büttner (Christus), Henriette Mottl in der Sopranrolle und Frl. Ethofer als Tochter Zions hielten das Interesse an der machtvollen Aufführung bis zum Schluss lebendig und schufen der Gesamtdarbietung einen grossen, nachhaltigen Erfolg.

Albert Herzog.





KÖLN: Die Serie der Gürzenichkonzerte ist zu Ende. Während am elften Abend Richard Strauss orchestral vortreffliche Wiedergaben von Mozarts Requiem und der „Neunten" vermittelt hatte, wobei das Solisten-Quartett der Damen Emilie Herzog und Geller-Wolter, der Herren Heinrich Scheuten und Ffrangcon-Davies mit Ausnahme der Altistin wenig stimmliche Frische aufwies, brachte der sein Amt als städtischer Kapellmeister endgültig antretende Fritz Steinbach im zwölften Konzert eine in allen Teilen wahrhaft glänzende Aufführung von Bachs Matthäus-Passion. Auf der vollen Höhe des herrlichen Werks, also höchsten Lobes wert, waren an der Spitze der Solisten Ludwig Hess sowie Dr. Felix Kraus und Frau. Paul Hiller.

KREFELD: Im sechsten Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft hielt Anton Bruckner mit der c-moll-Symphonie No. 2 bei uns seinen erfolgreichen Einzug. Ausserdem bot das Programm Fritz Neffs beide Chöre: Schmied Schmerz und Chor der Toten, D'Alberts Improvisator-Ouvertüre und Sindings zweites Violinkonzert, meisterhaft von H. Marteau gespielt. Das siebente Abonnementskonzert vermittelte die Bekanntschaft mit Bachs Johannespassion. Ausser Meta Geyer und Albert Jungblut, die unter den Solisten hervorragten, interessierten am meisten die brillant gesungenen Chöre. Müller-Reuter leitete beide Konzerte mit bekannter Meisterschaft. — Im letzten Kammermusik-Konzert des Konservatoriums gastierten Frau Craemer-Schleger, Leopold Auer erstmalig mit bedeutendem Erfolg und Dr. Neitzel, der sich mit dem Konservatoriumsquartett zu Brahms' f-moll Klavierquintett vereinigte. Der Frauenchor des Konservatoriums sang vier Cherubinische Kanons. Ausserdem trat das ernst geleitete Institut mit fünf Prüfungskonzerten an die Öffentlichkeit. — Der Krefelder Lehrergesangverein (Müller-Reuter) brachte ausser dem Cyklus seines Dirigenten „Landsknechts Lust und Leid" die beiden Straussschen Männerchöre „Liebe" und „Altdeutsches Schlachtlied", sowie mehrere andere kleinere Männerchöre von Schubert, Kirchl und Hassler zu Gehör und hatte sich in Erica Wedekind eine zugkräftige Solistin gesichert. Der Krefelder Sängerbund (Robert Langs) sang Probe für den Kaiser-Gesangwettstreit in Frankfurt. Sein schönes Stimmmaterial ist trefflich geschult und eingesungen. — Endlich fand die letzte Trio-Soirée des Herrn Dr. Limbert aus Düsseldorf in Form eines Brahms-Abend statt. B. U.

LEIPZIG: Wie seit langem üblich, hat auch in diesem Jahr wieder am Karfreitag in der Thomaskirche eine Aufführung der Bachschen „Matthäuspassion" stattgefunden. Für dieses Konzert, das gleichsam eine gewaltige Coda zu der vielgliedrigen Leipziger Konzert-Symphonie des Winters 1902—1903 bildete, hatten sich unter Prof. Arthur Nikischs Leitung der wesentlich verstärkte Gewandhauschor, das städtische Orchester, Prof. Paul Homeyer (Orgel) und hervorragende Interpreten der Solopartieen: Frau Seyff-Katzmeyer, Frl. Marie Henke, Jacques Urlus, F. Plaschke und Ernst Schneider zusammengefunden, und wundersam erhebend erklang, von solchem Kunstkörper vorgetragen, die gewaltige Schöpfung des Thomaskantors. Die vollzählige Hörergemeinde lauschte mit tiefer Ergriffenheit und fand besondere Freude an den sehr stimmschönen Leistungen des Frl. Henke und des Herrn Urlus und an der feintönigen Wiedergabe der Choräle, und auch die Kritik hat, abgesehen von dem Hinweis auf kleine Auffassungsdivergenzen in betreff einzelner Zeitmasse und der von Nikisch durchweg fortgelassenen Schlussvorhalte in den Recitativen, nur herzlich anerkennend zu danken vermocht. Arthur Smolian.

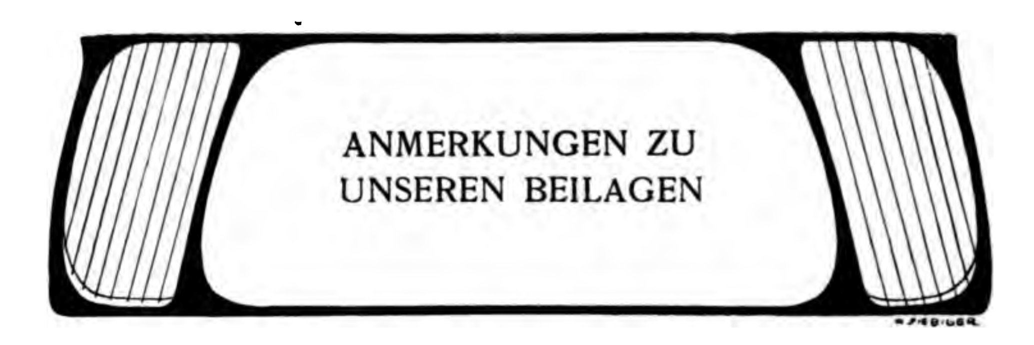
MAINZ: Bruckners c-moll-Symphonie No. 2 zum erstenmale im „Symphonie-Konzert" zu Gehör gebracht, interessierte lebhaft. Von Solisten traten auf die Damen: M. Garnier, Tilly Koenen, W. Eibenschütz-Wnuczek. — Die Liedertafel schloss ihre erfolgreichen Vereins-Konzerte mit Bachs „Matthäuspassion" unter Mitwirkung der Damen Rückbeil-Hiller, L. Geller-Wolter, der Herren O. Noë, Prof. Messchaert. Prof. Volbach, der das Werk leitete, löste seine schwierige Aufgabe in glänzender Weise. J. Lippmann.

RIGA: Das Rosé-Quartett gab jüngst zwei Konzerte und bewährte sich als eine Genossenschaft ersten Ranges. Die Wiener Künstler spielten Beethoven, Mozart, Schubert und wussten durch ihren ebenso grosszügigen, wie fein detaillierten Vortrag auch für das Es-dur-Quartett von Dittersdorf lebhaftes Interesse zu erwecken. Desgleichen bot die einheimische Triovereinigung: Frl. Sokolowsky — Herr Möllersten (Klavier), Herr Meyer (Violine) und Herr von Bööcke (Cello) an drei Abenden musikalisch anregende Stunden. Ein geistliches Konzert in der Domkirche interessierte in instrumentaler und vokaler Hinsicht namentlich durch Parsifal-Fragmente (Vorspiel und Karfreitagszauber) und den 13. Psalm von Liszt (Bachverein). Zum Karfreitagskonzert wird die c-moll-Messe von Mozart vorbereitet; sie bedeutet den Schlussstein trauriger Konzertsaison. Carl Waack.

SCHWERIN: Ida Sothmann (Klavier), Gabriele Wietrowetz (Violine) und Ina Madsen (Gesang) veranstalteten hier ein wohlgelungenes Konzert. Den Löwenanteil an dem Erfolg des Abends trug die besonders als Schumanninterpretin bekannte Pianistin Ida Sothmann davon. H. B.

STUTTGART: Wir hörten die „Neunte" unter Weingartners Leitung vom Kaimorchester sehr erhebend; der Schlusschor wirkte trotz schwacher Besetzung überwältigend. Unsere erste Aufführung des Te Deums von Bruckner im Neuen Singverein litt unter der Nachbarschaft einer Komposition des Dirigenten — Prof. Seyffardts Trauerfeier für eine Frühentschlafene — und der noch viel schwächeren „Gerlind" von Musikdirektor Rückbeil. Der Lehrer-Gesangverein brachte die As-dur-Messe von Volkmann, sowie Chöre von P. Cornelius; der Klassische Verein die Matthäuspassion, wie alljährlich. Beides unter Führung des Prof. S. de Lange. Im zweiten Populären Konzert des Liederkranzes erfreute Prof. Förstler durch Chöre von Schubert und Plüddemann. Bei dieser Gelegenheit fiel Sistermans bedenklich ab; Frl. Playfair errang als Violinistin verdienten Beifall, wie wohl sie sich mit Ysaye, der ein eigenes Konzert gab, nicht messen konnte. Organist Kimmerle führte den Knabenchor „Hymnus" vor, der im Sinn der alten Kurrenden vom Fabrikanten P. Lechler gegründet worden ist und wirklich hervorragendes leistet. Ein anderer Organist, Schlegel, erregte durch Kompositionen für Orgel und für Chor die allgemeine Aufmerksamkeit. Wolfs Andenken wurde bis jetzt nur vom Hollenberg-Trio gefeiert; Dr. A. Hollenberg zeigte sich als intelligenter Wolfsänger. Dr. Karl Grunsky.





Das Bildnis des achtzehnjährigen Brahms, das wir unsern Lesern zuerst bieten, stammt von Dr. Heinrich Groeber. „Er sass nun mir gegenüber, dieser junge Held des Tages, dieser von Schumann verheissene Messias; blond, anscheinend zart, und hat im zwanzigsten Jahre schon durchgearbeitete Züge, obgleich rein von aller Leidenschaft. Reinheit, Unschuld, Natur, Kraft und Tiefe — das bezeichnet sein Wesen. Ein Kinderantlitz, das jedes Mädchen ohne Erröten küssen könnte." So schildert Hedwig Salamon, die spätere Gattin Franz' v. Holstein, aus deren handschriftlichem Nachlass Helene Vesque v. Püttlingen ein Büchlein zusammengestellt hat, den jungen Brahms. Alles dies kommt in dem Groeberschen Bildniss vortrefflich zum Ausdruck.

Das folgende Porträt ist die Wiedergabe einer Kreidezeichnung von Frau Olga v. Miller, der Gattin des Wiener Kunstfreundes Dr. Viktor Ritter v. Miller zu Aichholz, in dessen gastfreundlichem Haus der Meister viele Jahre intim verkehrte. Frau v. Miller hatte also vielfach Gelegenheit, den schönen Kopf zu betrachten, um ihn naturgetreu zu formen. Viele, die den Meister genau gekannt haben, erklären, dass diese Zeichnung zum Sprechen ähnlich sei. — Es folgt eine Aufnahme, die

Brahms bei Johann Strauss Kaffee trinkend darstellt. Wir finden ihn in dieser gemütlichen Situation in der Villa des Walzerkönigs in Ischl, wo Brahms immer gern und viel einkehrte. — Das nächste Blatt zeigt uns Brahms im Bibliothekzimmer des am Heumarkt 13 gelegenen Wiener Palais' von Dr. v. Miller. Er hat soeben ein opulentes Diner eingenommen und blättert im Klavierauszug des „Siegfried". — Auf dem nächstfolgenden Blatt sehen wir Brahms auf dem Totenbett. Der Meister starb am 3. April 1897 um 9¼ Uhr vormittags. Diese Aufnahme, die zwei Stunden nach seinem Heimgang erfolgte, ist äusserst selten; von ihr wurden s. Z. nur ca. sechs Abzüge gefertigt.

Brahms' Grab auf dem Wiener Centralfriedhof in der Nähe der Ruhestätten Beethovens und Schuberts. Das Leichenbegängnis fand am 5. April 1897 nachmittags statt. Einige Kränze wurden mit in die Grube gegeben, einige auf den frischen Hügel gelegt. Schon einen Tag später erschien Frau Maria Fellinger, die Gattin Dr. Fellingers, des Wiener Direktors von Siemens & Halske, der zu Brahmsens vertrautesten Freunden zählte, auf dem Friedhof, um das frische Grab photographisch aufzunehmen. Die zweite Reproduktion von des Meisters Grab erfolgte einige Zeit später, nachdem dieses schon mit einer Gedenktafel versehen worden war. Am 7. Mai d. J., dem Geburtstag des Meisters, wird das von der Bildhauerin Ilse Conrat entworfene grosse Grabdenkmal enthüllt werden. Es entstand auf Anregung des Vertreters der Erben, des Wiener Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Joseph Reitzes, und kostete zwanzigtausend Kronen, die von den Erben für diesen Zweck gespendet wurden.

Das Brahms-Museum in Gmunden. Der nördliche Seiteneingang wird von vornehmen Zierpflanzen flankiert und die nach Süden geschlossene Wand weist einen eigenen künstlerischen Schmuck auf. Vor den Fenstern cypressenartig verschnittene



Lorbeerbäume, zwischen den beiden Fenstern grüsst uns ein von rotem Traunsteiner Marmor eingefasstes, vortrefflich gelungenes Medaillonporträt aus weissem kararischem Marmor: Johannes Brahms, im Profil modelliert von dem Wiener Bildhauer Ernst Hegenbarth. Die Zweige des ehernen Lorbeers, die sich an der Steinplatte zu dem schönen ernsten Bild hinanschwingen, werden bald von den dem Erdboden entwachsenden Ranken des lebendigen Kletterepheus erreicht sein. Unter dem Medaillon ladet eine breite Marmorbank, mit altromanischen Löwen als Armlehnen, zum Ruhen ein. In dem Hause selbst stossen wir auf

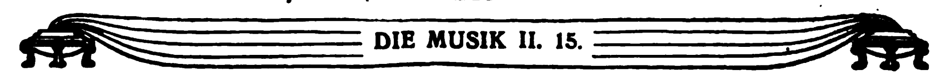
Das grosse Zimmer des Brahms-Museums in Gmunden. Der 7. Mai, der Geburtstag von Johannes Brahms, bildete gewöhnlich den Abschluss von des Meisters Wiener Aufenthalt; es litt ihn nicht länger in der grossen, staubigen Stadt, er eilte förmlich im Sturmschritt davon, um seine geliebten Berge zu sehen. Viele, viele Jahre verbrachte er den Sommer in Ischl, wo jeder ihn kannte, den kleinen Mann mit dem gedrungenen Oberkörper, auf dem ein herrlicher Kopf sass. Im Mai, da das Modevolk noch fern von dem reizend gelegenen Städtchen weilt, konnte er allein, sozusagen incognito durch die Wälder ziehen, wo ihm die schönsten Gedanken zuflogen, wo er Erholung von den Mühen des Winters und Sammlung für seine reiche künstlerische Arbeit suchte. Wenn er dann heimkehrte von seinen langen Wanderungen, da war es ihm gar wohlig zu Mute in dem abseits gelegenen Bauernhause des Herrn Engelbert Gruber, weit oben in der Salzburger-Strasse No. 51, in dem er ein geräumiges Zimmer und ein kleines Schlafkabinett bewohnte. Die schönsten Kompositionen Brahms' entstanden in diesem Hause. Als er nun vor sechs Jahren zu ewiger Ruhe eingegangen war, und die liebgewordene Stätte, wohin im Sommer alle seine Freunde und Verehrer gepilgert waren, leer dastand, die Besorgnis wachrufend, dass in den historischen Räumen nunmehr profane Menschen schalten und walten sollten, da fasste der edle Kunstfreund Dr. v. Miller den Entschluss, das ganze Meublement anzukaufen und auf seine, im benachbarten Gmunden gelegene Besitzung zu verpflanzen. Und wie schon aus einem Gedanken der andere sich ergiebt, keimte in Dr. v. Miller die Idee, ein Brahms-Museum anzulegen. Die Absicht ward bald ausgeführt. Herr v. Miller liess in einem seiner Häuser durch einen geschickten Baumeister zwei Zimmer an bauen, die der Ischler Wohnstätte Brahmsens genauestens nachgebildet wurden. Sogar die Ischler Zimmerthüren wurden herübergeholt und hier angebracht. Dann wurden alle Möbelstücke genau so aufgestellt, wie sie seinerzeit in Ischl gestanden haben Notarielle Urkunden bezeugen die Echtheit der Einrichtung. In einem anstossenden Zimmer hatte nun Dr. v. Miller in Vitrinen und an den Wänden alles untergebracht, was immer er an Brahms-Erinnerungen besass und was er, sei es durch Schenkung anderer, sei es durch Ankauf auf Brahms bezügliches erlangen konnte. Das Haus steht vollständig abgeschlossen, von idyllischer Ruhe umgeben, inmitten eines herrlichen, weitausgedehnten Parks. In den Vitrinen findet man Hunderte von Erinnerungszeichen an den grossen Meister, als da sind eine knapp nach Eintritt des Todes abgeschnittene Haarlocke, Partezettel, Einlasskarten zu den Trauerfeierlichkeiten, die Brahms-Medaille, allerlei Urkunden, darunter das Breslauer Doktordiplom, Porträts von den Eltern, Freunden und Berufsgenossen, Manuskripte, Tausende von Zeitungsausschnitten, viele Briefe, allerlei Photographieen, ein Manuskript von Brahms' Lehrer Marxsen, das Verzeichnis der Mitglieder des preussischen Ordens „pour le mérite", das von Brahms bei den Übungen des Hamburger Frauenchors getragene silberne vierblättrige Kleeblatt, hunderte von Programmen, die den Namen Brahms enthalten, und vieles andere.

Der Besitzer des Museums sammelt natürlich auch jetzt noch mit unermüdlichem Fleiss, und so dürfte denn dieses Museum, das schon jetzt einen grossen Wert besitzt, in absehbarer Zeit bedeutende Schätze in sich vereinigen. Der Besuch des Museums steht jedermann frei, und von der freundlichen Erlaubnis des Besitzers haben schon im vorigen Sommer Hunderte von Passanten Gebrauch gemacht. Im September des Jahres 1901 hätte bei einer feierlichen Eröffnung des Museums die Enthüllung der Hegenbarthschen Gedenktafel stattfinden sollen. Wegen eines Todesfalles aber musste die Feier in letzter Stunde abgesagt werden.

Brahms' Wohnzimmer, das aus Ischl hierher gebracht worden ist. Ein freundlicher Wohnraum mit gebrauchten Möbeln, weisse Blumengardinen mit schwarzen Stangen und goldroten Quasten. In der Mitte der runde Tisch vor dem eingesunkenen braunen Sopha; auf dem Pfeilertischchen der nie benützte Toilettenspiegel; auf dem Tisch eine messingene Kaffeemaschine, auf der der Meister sich jeden Morgen eigenhändig seinen Mokka bereitete. (Die beiden Aufnahmen, sowie Brahms im Bibliothekzimmer des Dr. v. Miller stammen von Eugen v. Miller, dem Sohne Dr. Victors v. Miller.) Es folgen

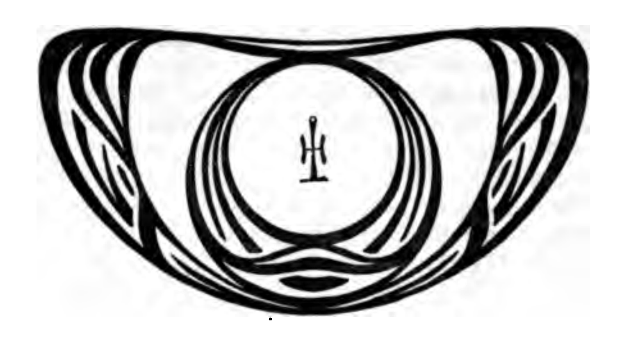
Brahms' Wiener Wohnzimmer. Das Haus, in dem Brahms lange wohnte und auch starb, befindet sich im vierten Bezirk, Karlsgasse No. 4. Rechts neben dem Hausthor ist jetzt eine von der Gemeinde Wiens gestiftete Gedenktafel angebracht. Durch einen geräumigen, lichten Hausflur gelangt man über die alte Stiege zu der im dritten Stockwerk gelegenen Wohnung, die von der Wohnungsgeberin des Meisters, Frau Cölestine Truxa, der Witwe des Wiener Journalisten Dr. Truxa, noch heute bewohnt wird. Von den fünf Zimmern hatte die Dame, die durchaus nicht die Wirtschafterin des Meisters war, drei Zimmer abgegeben. Mit anerkennenswerter Pietät hat Frau Truxa alle Möbel und Gegenstände in demselben Zustand und an derselben Stelle belassen, wie es zu Lebzeiten des Meisters war. Auch liess sie alle Zimmer, so wie sie Brahms benützt hatte, photographieren. Die Beilagen der „Musik" sind genaue Abdrücke dieser Photopraphieen, die uns Frau Truxa in liebenswürdigster Weise überlassen hat. Von dem länglichen Vorzimmer gelangt man in das lichte Schlafzimmer, in dem Brahms seine edle Seele aushauchte. Drei Schränke, ein Divan samt Garnitur, ein Tisch, ein Waschkasten und Bett mit Nachtkästchen bilden die Einrichtung. Über dem Bett ein Kupferstich, Joh. Seb. Bach darstellend. In den Leuchtern die angebrannten Kerzen, die noch der Meister angezündet hatte. Vom Sterbezimmer aus gelangt man rechts durch die Doppelthür in das Klavierzimmer. Auf dem Klavier Cigarren- und Cigarettentaschen. Auf dem Tisch die alte Kaffeemaschine nebst einem Gebäckkörbchen mit einem mürben „Laiberl", dem Lieblingsgebäck des Meisters. Über dem Schreibtisch zeigt ein Abrisswandkalender den 31. März 1897. An diesem Tag hat Brahms das letzte Blatt abgerissen. Das dritte Zimmer, in das man rechts von letztgenanntem kommt, bildete das Arbeits- und Bibliothekszimmer. In der Mitte ein Stehpult, an dem Brahms stehend zu arbeiten pflegte. An der Wand die grosse Büchenstellage. In der Fensterecke einige Reisekoffer.

Brahms' Ehrenbürgerbrief der Stadt Hamburg. Der Kommentar zu diesem Abdruck ergiebt sich aus dem Text. Hier sei nur erwähnt, dass wir diese wertvolle Beilage, deren Original Eigentum der Erben ist und das jedenfalls Museumsbesitz werden dürfte, der ganz besondern Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Joseph Reitzes zu verdanken haben. Ludwig Karpath.



Der Brief des Meisters, den wir in Faksimile beifügen, ist an Herrn J. P. Gotthard gerichtet, der zu dem Wiener Freundeskreis Brahmsens gehörte. Gotthard hatte in Wien am Graben bis 1880 ein Verlags- und Sortimentsgeschäft inne; hierauf bezieht sich die Notiz „Bureau de Musique" am Schluss des Briefes. Unter „Umschlag" verstand Brahms die Verpackung seiner Sendung, die vermutlich an N. Simrock nach Berlin bestimmt war, und die „Zeitung" scheint die damals noch bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig erscheinende Allgemeine Musikzeitung gewesen zu sein, deren Abonnent Brahms war. Der besondere Wert des liebenswürdigen Briefes liegt in den Worten inniger Verehrung, die der Meister den aufgefundenen Ländlern seines „Lieblings" Schubert spendet. Gotthard hat übrigens den Rat des Meisters, diese Ländler zu verlegen, ungenutzt gelassen.

Unsere **Notenbeilage** verdanken wir Herrn Simrocks Entgegenkommen. „**Meine Lieder**" ist ein kleines Meisterwerk des grossen Künstlers. Das unscheinbare Gedichtchen Freys hat Brahms in eine unsagbar zarte, rührende Weise gekleidet und dadurch die bescheidene Gabe für alle Zeit der Vergessenheit entrissen. Das Lied ist unter dem reichen Schatz Brahmsscher Lyrik eine Perle von stiller Schönheit.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



DER ACHTZEHNJÄHRIGE BRAHMS

Nach einer Originalzeichnung

von Dr. Heinrich Groeber







Jäger, Gmunden phot.



II. 15

JOHANNES BRAHMS
nach einer Kreidezeichnung
von Frau Olga von Miller



BRAHMS BEI JOHANN STRAUSS IN ISCHL

R. Krziwanek, Ischl phot.



II. 15



BRAHMS IM WIENER BIBLIOTHEKS-
ZIMMER DR. VICTORS VON MILLER







II. 15



BRAHMS AUF DEM TOTENBETT







BRAHMS' GRAB IN WIEN



Am Tag nach der Bestattung

In seinem heutigen Zustand








II. 15

VORDERANSICHT DES BRAHMS-
MUSEUMS IN GMUNDEN o o





II. 15

DAS GROSSE ZIMMER DES ○ ○
BRAHMS-MUSEUMS IN GMUNDEN



BRAHMS' WOHNZIMMER IN ISCHL





II. 15

BRAHMS' SCHLAFZIMMER IN WIEN



II. 15

BRAHMS' KLAVIERZIMMER IN WIEN



II. 15

BRAHMS' ARBEITS- UND BIBLIOTHEKSZIMMER IN WIEN



Wir, der Senat der freien und Hansestadt Hamburg
urkunden hierdurch, daß Wir im Einvernehmen mit der Bürgerschaft dem im In- und Auslande in Folge seines hervorragenden schöpferischen Genies und edlen Wirkens hochgefeierten
Tonkünstler und Componisten
Herrn JOHANNES BRAHMS,
dem werthen Sohne unserer Stadt in welcher von Alters her die Tonkunst mit Vorliebe gepflegt wird, und auch Er für seine künstlerische Laufbahn Anfang und erste Ausbildung empfangen hat, in voller Würdigung seines Künstlerruhms sowie in Anerkennung seiner der Heimath vielfach bewiesenen Anhänglichkeit, die höchste Auszeichnung unseres Gemeinwesens:
das Ehrenbürgerrecht
der freien und Hansestadt Hamburg,
verliehen haben.

Hamburg, den 14. Juni
1889.

Der Senat
der freien und Hansestadt Hamburg



II. 15

BRAHMS' EHRENBÜRGERBRIEF
DER STADT HAMBURG ○ ○

Mai 72.
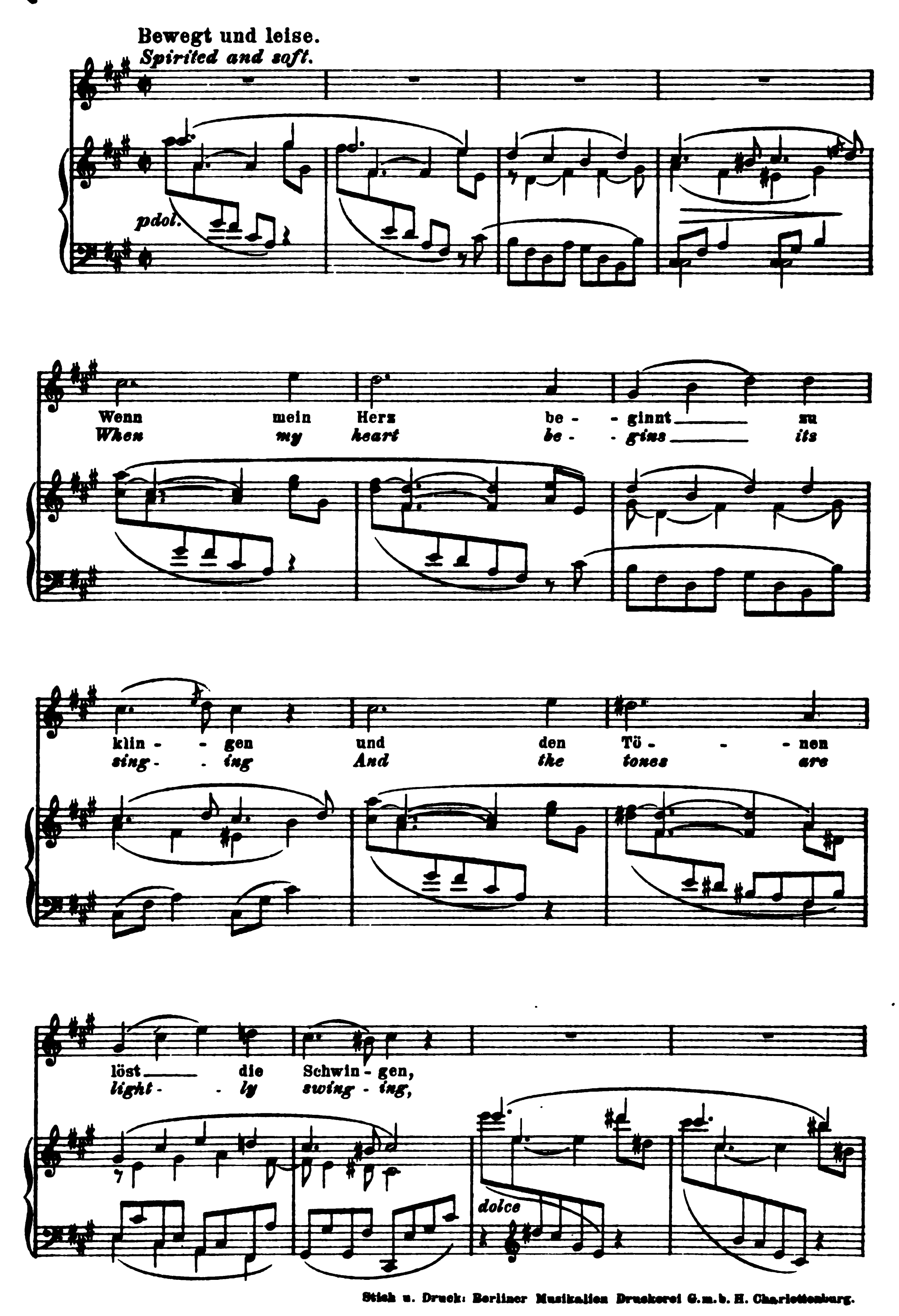
Lieber Hr. Gotthard,

[illegible]
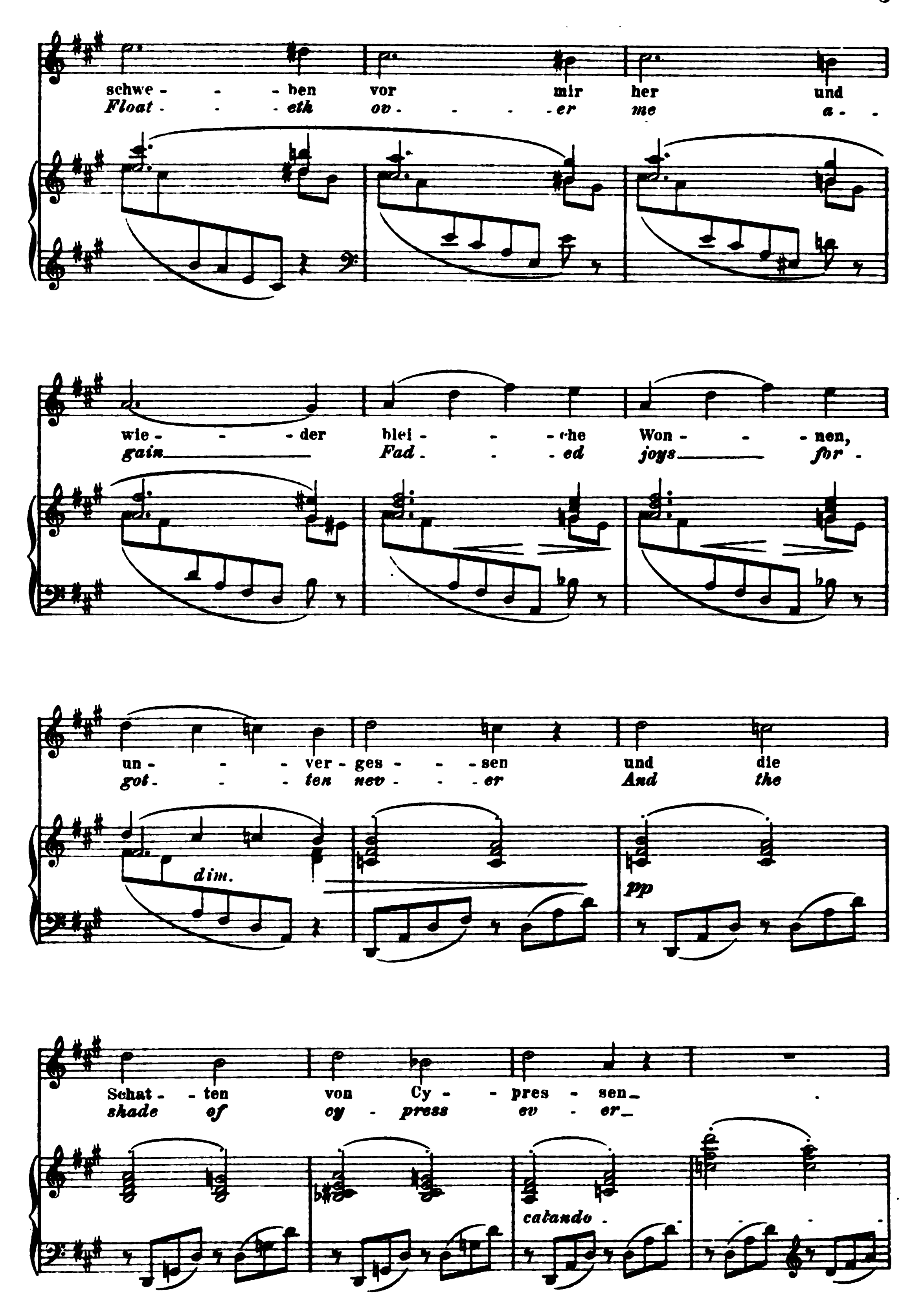
BRIEF VON BRAHMS
AN J. P. GOTTHARD

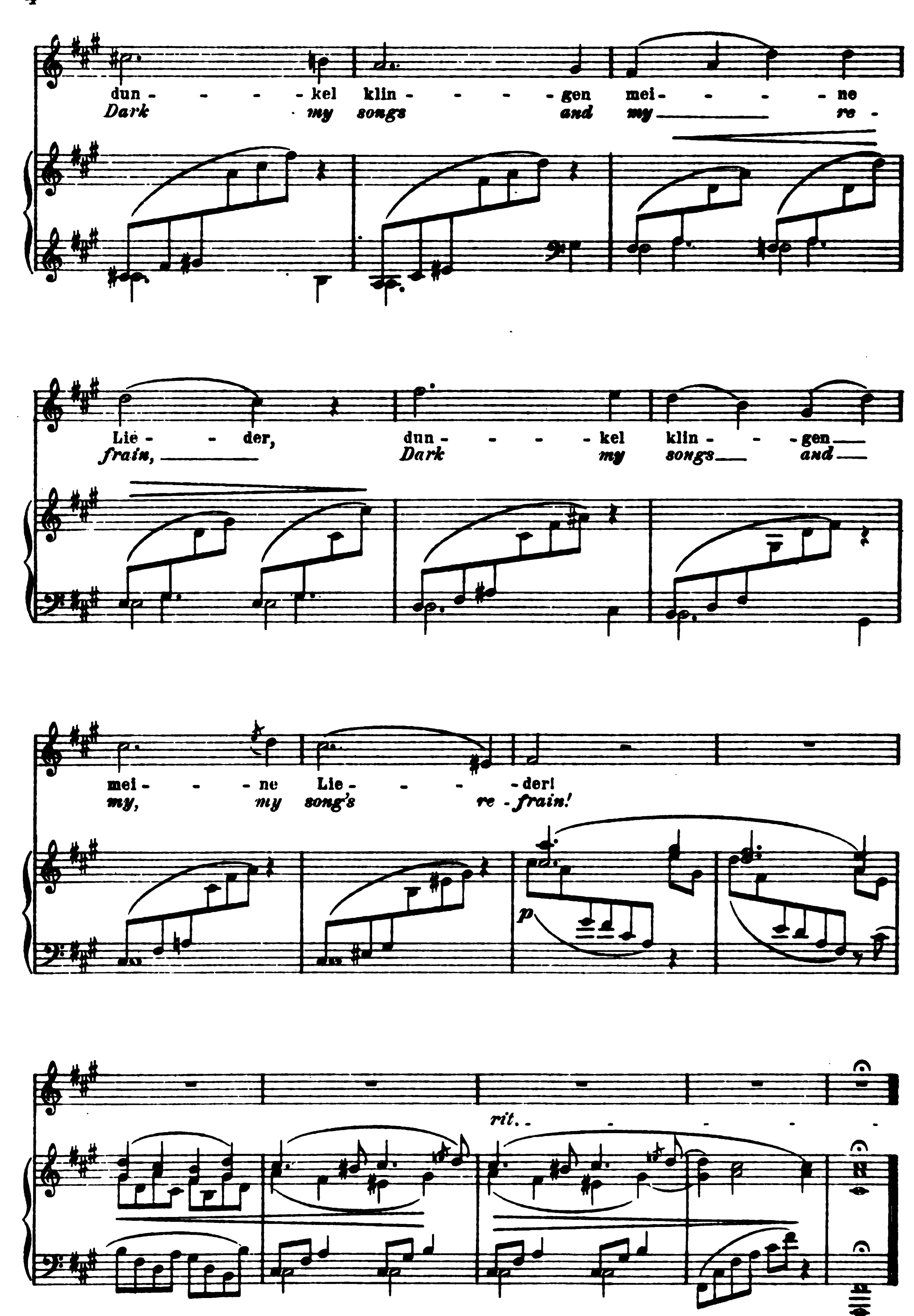



MEINE LIEDER
Gedicht von Adolf Frey
Lied mit Begleitung des Pianoforte
von
JOHANNES BRAHMS
Op. 106 № 4.
Aufführungsrecht vorbehalten.
Mit Genehmigung des Verlegers
N. Simrock in Berlin.
DIE MUSIK
II.
15.
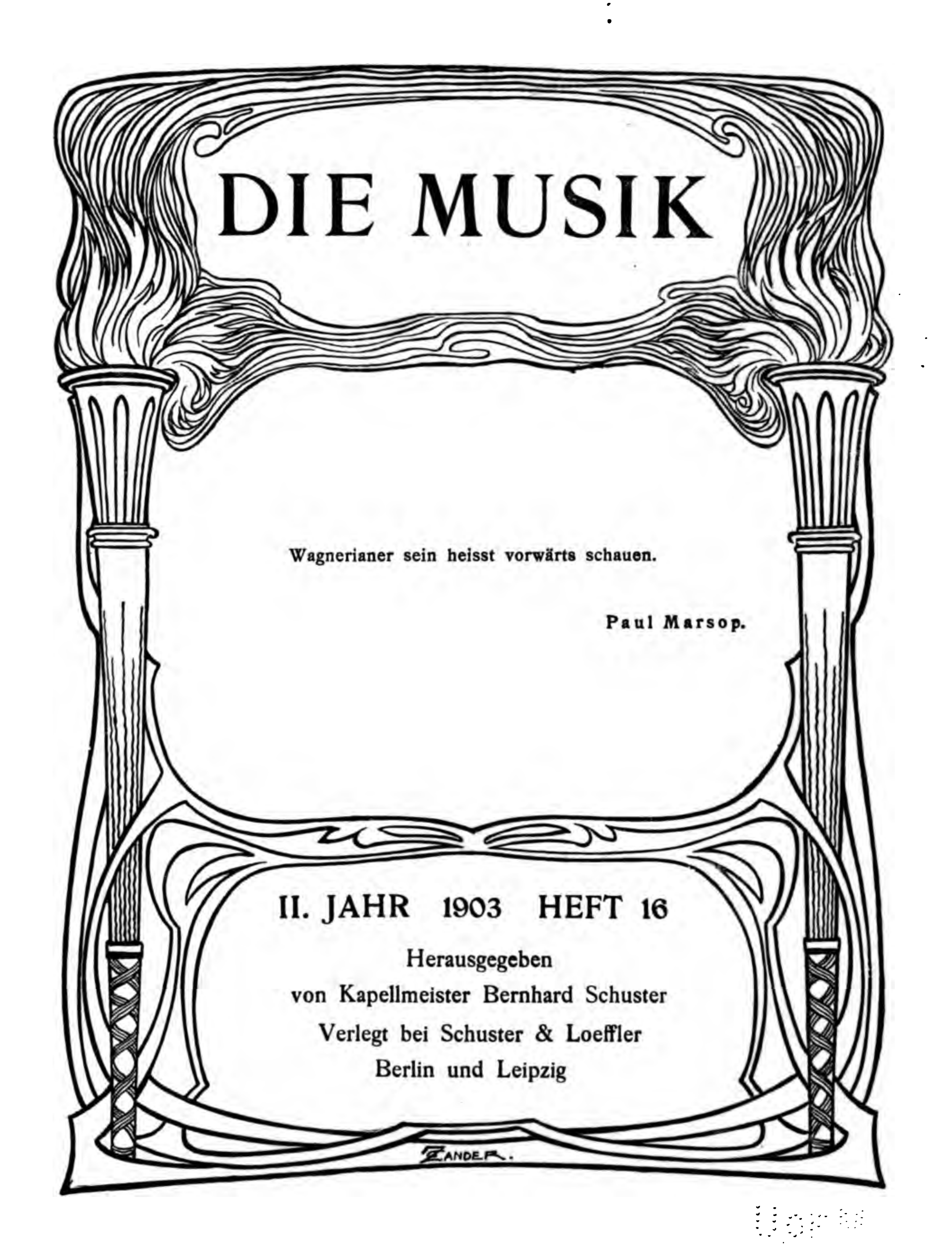


Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.


schwe - - ben vor mir her und
Float - - eth ov - - - er me a -
wie - - der blei - - che Won - - nen,
gain Fad - - ed joys for -
un - - ver - ges - - sen und die
got - - ten nev - - er And the
dim.
pp
Schat - ten von Cy - pres - sen.
shade of cy - press ev - er
calando



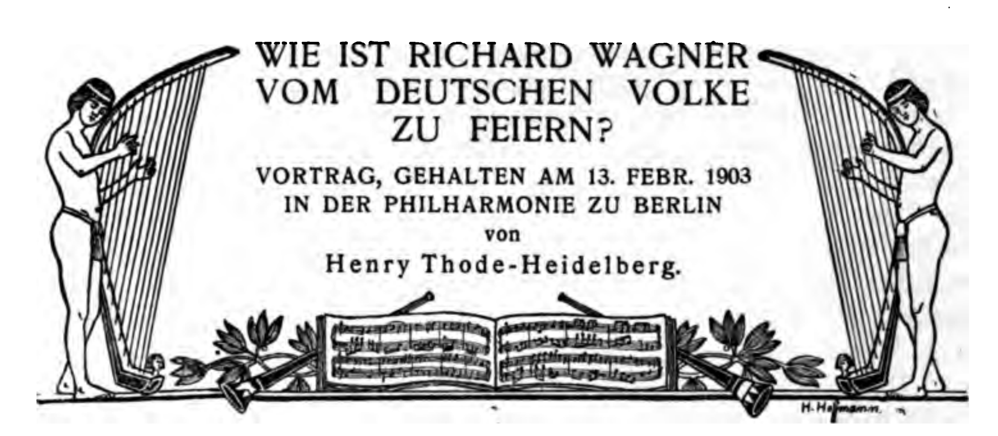
Translated into English by Mrs John P. Morgan of New-York.
Mrs Morgan's translation is the only translation authorized by the Composer.


DIE MUSIK
Wagnerianer sein heisst vorwärts schauen.
Paul Marsop.
II. JAHR 1903 HEFT 16
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o





WIE IST RICHARD WAGNER VOM DEUTSCHEN VOLKE ZU FEIERN?

VORTRAG, GEHALTEN AM 13. FEBR. 1903 IN DER PHILHARMONIE ZU BERLIN

von

Henry Thode-Heidelberg.

Eben jetzt erklingen drüben im Opernhause die Töne Tristans und Isoldens, des Sehnens Töne, unermesslichen Sehnens! Wie ich vor Sie hintrete, des Tages zu gedenken, an dem vor 20 Jahren Richard Wagner dieser Welt entrückt ward, erfasst mich ein tiefes Verlangen, statt selbst in blossen Worten von ihm, dem Grossen, zu künden, unterzugehen in der Tiefe der Gefühlsmacht, deren Geheimnis durch jenes Werk dort wiederum offenbart wird. Sehnen! Die Not der Liebe! Dasselbe Sehnen und dieselbe Not, aus welcher der Meister die ungeheuere Kraft gewann zur Schöpfung von Werken so neuer und einzigartiger Gestaltung, dass die Menschheit erstaunt innehielt und schaute und zuerst nicht verstand.

Wir verstehen, wir wissen heute, was die Kunst Richard Wagners bedeutet, und dieser Erkenntnis und Dankbarkeit Ausdruck zu geben, beabsichtigt man hier in Berlin die Errichtung eines Denkmals für ihn. Noch in diesem Jahre soll die Enthüllung stattfinden, und eine grosse Feier ist in Aussicht genommen worden. Wir alle haben aus vorläufigen Nachrichten erfahren, dass diese Feier in einem umfänglichen Sinne, nämlich als eine Veranschaulichung der Weltbedeutung Richard Wagners, geplant worden ist, dass an ihr nicht allein Deutschland, sondern auch andere Länder sich beteiligen sollen und dass man bei dieser Gelegenheit mit historischen Konzerten eine gemeinsame Beratung über Thatsachen und Probleme der Geschichte der Musik verbinden wolle.

Wohl Jedem, der von Begeisterung für das Bayreuther Kunstwerk erfüllt ist, musste angesichts der allgemeinen Formulierung des Programms die Phantasie angeregt werden und die Frage sich einstellen: entspricht dasselbe dem Wesen des zu Ehrenden? Und weiter: in welcher Weise wäre überhaupt eine Feier zum Gedächtnis gerade dieses Grossen zu gestalten? Und ein jeder tiefer Sinnende dürfte von dem Gedanken an rein musikalische Aufführungen und an einen internationalen musik-historischen Kongress sich abgewandt und, die Intentionen des Komitees in seiner Weise interpretierend, in ein Bereich anderer Vorstellungen sich erhoben haben.

Denn jene musikalischen Ausführungen — würden sie dem Geiste des Künstlers entsprechen, der im Gegensatz zur Oper in seinem Werke nicht der Musik die führende Stellung zuerkannte, sondern sie nur als ein bedeutungsvollstes Mittel zum Zwecke des Dramas verwertete? Würden sie nicht ein erneutes Zeichen des Missverständnisses der Ideenwelt, die dem Bayreuther Kunstwerk zu Grunde liegt, sein? So musste unsere Phantasie das Programm in der Weise umgestalten, dass vor allem anderen der dramatischen Kunst, als deren grösster Vertreter Richard Wagner uns entgegentritt, ihre Stelle in dieser Feier angewiesen werde.

Und weiter: jener andere Plan eines musikwissenschaftlichen Kongresses! Was würde zu ihm der Meister selbst sagen? Er, dessen ganzes Schaffen und Wirken auf das Lebendige der künstlerischen Gestaltung, auf das künstlerische Erlebnis gerichtet war! Er, der nur von der künstlerischen That das Heil der Kultur erwartete! Bei seiner Feier hätte das Historische doch nicht im Sinne des Wissenschaftlichen eine Berechtigung, sondern nur in jenem höheren, künstlerischen Sinne, nach dem wir es uns in ein künstlerisches Erleben einbezogen denken können, das heisst: durch eine neue Verwirklichung des Vergangenen als eines Lebendigen! In solcher Weise also erweitert und verändert sich uns der Gedanke des Programms.

Wollen wir aber des näheren der Frage gerecht werden: „Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke und — unter diesen besonderen Umständen — unter Mitwirkung des Auslandes zu feiern", so zeigt es sich, dass wir sogleich bei dem ersten Versuche einer Beantwortung schon genötigt werden, in das grosse Bereich seiner künstlerischen Ideen selbst einzutreten. Denn dies Eine ist bestimmend: die Feier ist zu gestalten aus den Ideen des zu Feiernden. In und aus seinem Geiste hat sie ihren Charakter zu gewinnen. Unwillkürlich verwandelt sich daher jene Frage in die andere:

Welche Stellung nimmt das Kunstwerk Richard Wagners in der Geschichte der Kunst und im besonderen der neueren Kunst unserer christlichen Kulturperiode ein?

Ein überwältigend grosses Schauspiel ist es, das uns hierbei vor Augen tritt. In einer kurzen Stunde Antwort auf solche Frage zu geben, ist unmöglich. Das einzige, was versucht werden kann, ist eine Andeutung der allgemeinen Zusammenhänge, und ich glaube, dass erst aus deren Darlegung das Historische in jenem von mir gemeinten künstlerischen Geist uns fassbar werden kann. Der Blick, der das musikalische Drama im Zusammenhang mit allen entscheidenden früheren Erscheinungen des Dramas und der Tonkunst gewahren will, hat sich auf das Verschiedenartigste zu richten. Kühn dünkt das Unterfangen, die

Einheit entdecken zu wollen. Und doch handelt es sich für die kunstgeschichtliche Betrachtung eben immer um das Streben, in den grossen Entwickelungen das Einheitliche zu enthüllen und durch die Einzelerscheinungen und -gestaltungen, die einen ewigen Wechsel und Wandel der Ausdrucksformen aufweisen, hindurchzudringen zu den geheimnisvollen Mächten, den Mächten der Ideen, aus denen die künstlerischen Thaten hervorgegangen sind. Und der Weg zu einer solchen Betrachtung ist uns von dem Meister selbst gewiesen. Ferne sei es uns, hier willkürlich konstruieren zu wollen! Wollen wir ja doch den Geist der Feier erfassen lernen aus dem Geiste Richard Wagners selbst!

Wir dürfen eine herrliche Bahn, die mit unbegreiflicher Bestimmtheit zu einem alles umfassenden Überblick von ihm erschlossen ward, beschreiten. Denn als eine Schöpfung für sich neben allen seinen Werken nimmt uns auch das grosse geistige Bild gefangen, das er von dem Zusammenhange seines Kunstwerkes mit jenen vorangegangener Zeiten entworfen hat. Und es gilt nur, diese seine Anschauung sich zu eigen zu machen, um die künstlerische Vergangenheit mit neuen Augen zu erschauen.

Wie von einer grossen Höhe herab gewahren wir da die aufragenden bedeutsamsten Erscheinungen der Jahrtausende in ihrer geheimnisvollen Beziehung, die eben erst von dieser Höhe aus ersichtlich wird, und es wird uns die seltene Kraft verliehen, ihre Verhältnismässigkeit zu erfassen, indem wir das Mass den höchsten Höhen entnehmen und alles immer nur auf sie beziehen.

Da schweift der sehnsüchtige Blick zuerst bis in fernste Weiten, bis zu jener Welt, die Faust suchte, als er um Helena warb, bis zu jenem Kunstwerk, das, wie Schillern und Goethen, so auch unserm Meister als das nie wieder erreichte Ideal vorleuchtete, zur Tragödie der Hellenen. Sie wuchs empor aus den natürlichsten Bedingungen. Ein Mythos, dessen Leben nicht durch eine fremd hereindringende Religion zerstört ward, sondern der sich entwickeln durfte von dem ersten Schauen, dem ersten Gestalten der Natur in künstlerischen, nach dem Bilde des Menschen geformten Vorstellungen bis zu deren vollkommener Ausprägung in ewigen Typen! Dieser Mythos Inhalt der Religion und zu gleicher Zeit das geschichtliche Leben des griechischen Volkes in jeder einzelnen Gemeinsamkeit durchdringend! Aus ihm, aus dem Kultus ging die Dichtung hervor, die schliesslich, umgestaltet, zur Tragödie werden sollte, aus den Chören der Dionysischen Feier entwickelte sich das Drama. Der Zusammenhang auch in dieser künstlerischen Fortbildung ein ununterbrochener, und deren Stil in den Vorbedingungen der Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit der Künste: der Musik, der Tanzkunst und der Dichtkunst begründet. Ein einheitliches Gesamtkunstwerk, wie es Richard Wagner im Hinblick auf

sein eigenes, von ihm ja einer Zukunft zugewiesenes Werk: „das Kunstwerk der Zukunft“, genannt hat. Verwoben mit einander Ton und Gebärde und Wort, und die Gesetzmässigkeit des Dramas eben aus den Beziehungen der Künste zu einander sich ergebend: in dem Rhythmus, welcher die Tanzkunst als Bewegungsdarstellung des menschlichen Leibes mit der Musik vereinigte, in der Melodie, welche das Wort, den Gedanken der Dichtung nach seinem Gefühlsinhalt in die Sprache der Tonkunst umsetzte. Indem der Hellene in seinen götterentstammten Königen und Helden die Beziehung der Vergangenheit und der Wirklichkeit zu dem Überirdischen in tragischem Bilde sich vor Augen hielt, vollzog er die Umwandlung des Dionysischen Kultes in die Sagen verherrlichende Tragödie. In dem Zusammenhang zwischen dem Metaphysischen und der Erscheinungswelt beruhte der unvergleichliche Gehalt dieser Schöpfungen. Die Verdeutlichung des Waltens ewiger Mächte in den Leidenschaften und Schicksalen des Menschenlebens, die Verkündigung einer Weltanschauung, die als metaphysischer Hintergrund dauernd die Herkunft des künstlerischen Ideals aus dem religiösen Elemente lebendig wirksam erhält!

Dann aber, nachdem Äschylos, nachdem Sophokles die Welt sich selber und ihrem Volke so geschildert — nein, nicht geschildert, sondern nach ihrem Geheimnis und ihrer Notwendigkeit dargestellt, der Welt in lebendigem Bilde ihr wahres Wesen vorgehalten hatten — dann kam die Zeit, da jener Zusammenhang zwischen dem Metaphysischen und dem Irdischen sich löste, die Zeit, da der ahnungsschwangere dunkle Gefühlshintergrund hinter den tragischen Erscheinungen menschlichen Daseins mehr und mehr verschwand und mehr und mehr die nüchterne helle Reflexion an seine Stelle trat. Und dies war der Augenblick, in dem der Musik nicht mehr vergönnt sein konnte, entscheidend im Drama mitzuwirken, wie zuvor. Die Verstandessprache, die sich mit Lösung der psychologischen Probleme beschäftigt, trat in den Vordergrund, und nur in äusseren Formen noch erhielt sich scheinbar die alte grosse Verbindung der Künste, das innerliche Sichbedingen von Gebärde, Ton und Wort, von Gefühl und Gedanke.

Die Künste hatten sich getrennt, als über der sinkenden alten Welt die neue Religion und die neue Menschenrasse sich erhob, welche die moderne Kultur begründen sollte. Wie hat sich, so fragen wir, nachdem jenes Theater der Griechen als vollkommenster Ausdruck der Seele eines ganzen Volkes geschaffen worden war, diese neuere Kultur zu einem solchen Ideale verhalten? Hat sie etwas ähnliches hervorgebracht? Wir dürfen es jetzt und mit unbegrenzter Dankbarkeit gerade heute gedenkend aussprechen: Ja!

Eine lange und wundersame Entwickelung hat zu dem Kunstwerk von

Bayreuth geführt, zu jener Schöpfung, in der das griechische Ideal zum zweitenmale, aber hervorgegangen aus selbständigem germanischen Geiste und in freier Weise neu gestaltet, verwirklicht ward. Diese Entwickelung zeigte die Künste auf getrennten Pfaden, liess sie vereinzelt grosse ewig bewundernswürdige Thaten wirken, bis das in der Tiefe drängende unstillbare Sehnen nach einem vollkommenen künstlerischen Stile, der nur aus einer gesetzmässigen Verbindung der Künste sich ergeben konnte, zu seinem Ziele gelangte. — —

Richten wir unsern Blick zuerst auf die Dichtkunst!

Hier bietet sich ihm sogleich ein Problem von tief eingreifender Bedeutung dar. Waren denn nicht in der christlichen Kultur natürliche Bedingungen für eine ähnliche Entwickelung des Dramas aus der Religion heraus, wie in der hellenischen Zeit, gegeben? Überall im Mittelalter sehen wir die Ansätze zu der Entstehung eines religiösen Schauspiels. Hatte die Verbindung von Tonkunst und Dichtkunst, auf Grund des volkstümlich Natürlichen: des Volksliedes, auf weltlichem Gebiete bestimmte und klare Formen für die höfische Sangesweise erzeugt, so vereinte sich Wort und Ton von den frühesten Zeiten an auch in dem Kultus der christlichen Kirche. Verheissungsvoller aber als solche Lyrik erwächst aus dem Volksbedürfnis heraus die Erscheinung der Mysterien. Auch hier, wie in Griechenland, der Drang nach Darstellung des religiösen Stoffes. Auch der christliche Kultus nach dramatischer Gestaltung hin sich ausbildend. Die frühesten Aufführungen in der Kirche selbst gegeben und gewiss nicht ohne eine Mitbethätigung der Musik. Dann treten sie aus dem Heiligtum hervor unter das Volk, auf die öffentlichen Plätze, und die Bühne wird zum Ereignis. Je mehr die bildende Kunst in jener Epoche der Welt der Erscheinungen sich bemächtigt, um so mehr wird auch eine mannigfaltige und überzeugende Wirkung des Scenischen ermöglicht. Und zu eben jener Zeit erheben Dichter ihre Stimme, wie der gewaltige Geist, der, den Weg aus dem Inferno durch das Purgatorio zum Paradiese wandelnd, den schildernden Worten die Kraft dramatischen, unmittelbar anschaulichen Lebens zu geben wusste!

Warum — so müssen wir fragen — entstand nicht in dieser tief innerlich bewegten Welt, in welcher volkstümliche Vorstellungen das Religiöse in künstlerische Anschauungen ganz neuer und starker Art umsetzten und das nahe Verhältnis zwischen der bedürftigen, sich sehnenden Menschenseele und dem unsichtbaren Metaphysischen wieder hergestellt war — warum entstand damals nicht ein christliches Drama, das wir dem antiken vergleichen könnten? Warum hat sich nicht damals schon der einheitliche Bund der Künste aus einem höchsten Streben ergeben?

Die Antwort ist nicht allein darin zu finden, dass in eben jener

Periode der Entwickelung der Mysterien die Antike eindrang und durch den Humanismus der Phantasie, wenigstens der höheren Kreise, ein fremder Stoff zugeführt wurde, auf dessen Bewältigung das Ideal der Bildung begründet ward. Die Erklärung ist tiefer zu suchen. Die Bemühungen um das Drama mussten scheitern an der Art des christlichen Stoffes. Dieser war nicht mythisch. Hier war nicht in einzelnen Gestalten und deren Erlebnissen ein Typisches, rein Menschliches zu erfassen, sondern hier war ein historisch Thatsächliches gegeben, an dem von der Dichterphantasie nicht gerüttelt, das nicht umgestaltet werden durfte, wie es mit den Sagen der Griechen bei steigender Bildung und bei steigendem künstlerischen Vermögen hatte geschehen können. Und ferner: der Kern dieses historischen Geschehens war ein unschuldiges Leiden und Sterben und die dadurch bedingte Erlösung. Und was an Gedichten, an Legenden der Heiligen sich an diesen evangelischen Stoff anschloss, es war doch immer das gleiche, worauf es ankam: der Tod und zwar ein schuldloser Tod. Nicht war es eine Verstrickung aus dem Begehren, aus den Leidenschaften hinein in die fluchwürdigen und zu dem Furchtbarsten treibenden Konflikte der Selbstsucht, sondern das grauenvollste, entsetzlichste, nie zu begreifende Ereignis eines Martertodes in göttlicher Reinheit. Die Art und der Gehalt des Stoffes also sind es gewesen, die es verhindert haben, dass ein christliches Drama von künstlerischer Vollendung entstand. Und so erklärt es sich, dass im Verlauf des 14. und 15. Jahrhunderts die Mysterienbühne in zunehmenden Verfall geriet. Die nebensächlichen Dinge — eben, weil an ihnen allein die Phantasie des Dichters sich bethätigen konnte — drängten sich wachsend in den Vordergrund, und zu gleicher Zeit äusserte das wieder aufgenommene Ideal des antiken Dramas seine hemmenden Einflüsse.

Fast ganz wäre es mit dieser Bewegung zu einem Ende gelangt, wenn nicht unter besonderen Bedingungen in Spanien das Christliche und Überirdische mit dem Wirklichen auf dem Gebiete anderer Stoffe in Beziehungen gesetzt worden wäre. Damit aber treten wir schon in eine Phase der Geschichte der Dichtkunst ein, in der auch die Frage nach dem dramatischen Ideale zu einer anderen wurde. Der Zusammenhang mit der Religion erscheint gelöst. Es tritt an Stelle des Mysteriums das weltliche Theater.

Welches war der von diesem behandelte Stoff? Die christliche Vorstellung hatte in die natürliche Entwickelung der volkstümlichen Anschauungen bei den Germanen eingegriffen. Wir haben es vor Augen, wie auch diese, gleich den Griechen, aus der Natur heraus ihre Götter gestalten wollten. Aber gerade damals, als aus dem Nebelhaften, Verworrenen die einzelne Gestalt und Handlung bestimmt hätte hervortreten, da die

Kunst sich des mythischen Stoffes hätte bemächtigen können und hierdurch wiederum zu grossen, den hellenischen Aufgaben vielleicht analogen Aufgaben erwachsen wäre — damals trat der christliche Glaube ein, und verwehrte der jugendlichen Rasse, mit den originellen Vorstellungen ihrer Phantasie künstlerisch zu schalten. Und dieser christliche Glaube, wie wir sahen, drängte nur nach Einem hin, auf Eines nur war das Auge des Christen gerichtet: über die Natur hin und das Leben hinweg auf die Entscheidung des Todes.

Nun hat es sich uns gezeigt, wie der christliche Stoff keinen Ersatz für den mythischen in der Gestaltung des Dramas bieten konnte, und es erklärt sich, dass der Dichter dazu gelangen musste, nur noch im Schildern und Beschreiben seine Aufgabe zu suchen. Die epische Sagendichtung des Mittelalters hat es mit dem verkommenden Mythus zu thun — mit dem verkommenden, denn statt, wie bei den Griechen, zu Einheiten verdichtet zu werden, was eben nur im Drama möglich war, zersplittert er sich. Es verliert sich der Zusammenhang der Heldenerscheinungen mit dem Göttlichen, und schliesslich endet das Epos in dem vielgestaltigen, Abenteuer häufenden Roman. Mit dem wirklichen Leben aber beschäftigt sich die Dichtung, indem sie es schildernd in novellistischen Zügen zu charakterisieren trachtet.

Als das Mysterium verschwindet, treten — wenn wir hier von der Nachahmung der Antike zunächst absehen, — die beiden mächtig gewordenen Stoffe, der romanhafte und novellistische, auf die Bühne und bald gesellt sich als dritter die Historie. Auf diesen Gebieten bethätigen sich die originell schöpferischen Dramatiker des 16. und 17. Jahrhunderts. Und zwar in so verschiedener Art, wie es uns die spanische Kunst in Calderon, die englische in Shakespeare eindringlich vor Augen führt. Wird dort bei einem starken volkstümlichen Eingehen auf die Realität die Beziehung zu dem Religiösen festgehalten und in genialer Kühnheit die künstlerisch schliesslich doch unmögliche Befreiung von konventioneller Kulturwirklichkeit in dem Glaubensdogma erstrebt, so wird von dem grossen Briten die Bühne in den Schauplatz irdischen Wähnens, Handelns und Leidens selbst verwandelt, mit der Gewalt eines Bildners, der, seherisch, aus tiefstem Miterleben, alles menschliche Wirken in unendlich mannigfaltigen Erscheinungen mit unverrückbarer Sicherheit gestaltet. Das unerhörteste Genie! Aber war sein Drama ein vollkommenes von einheitlicher Form? Gewiss nicht! Schon die eine Thatsache der Unaufführbarkeit desselben weist darauf hin, worin der Mangel begründet war: eben in dem Charakter des behandelten Stoffes. Wohl konnte das Historische, das der Novelle Entnommene von dem Genie zu erstaunlichstem Leben beseelt, aber niemals in dem Sinne vereinfacht werden, weder in Gestalten noch in Handlungen, wie es eben

nur für das rein Menschliche, Typische, für das von zeitlichen Bestimmungen und Beschränkungen Freie möglich ist. Bis wie weit trotzdem die Zauberkraft dieses Prospero in der Bezwingung seiner buntscheckigen Vorwürfe gelangen konnte, wird ewig ein Wunder bleiben.

Dürfen wir die spanische und englische Schauspieldichtung als Erzeugnis einer natürlichen und originellen Richtung bezeichnen, so sehen wir, wie andere Dramatiker der Antike sich zuwenden — aber freilich ohne in deren Wesen einzudringen. Nur in gewissen Formen und in dem Stoffe erkannten sie die Bedeutung der antiken Bühne, und so kam es, zuerst in der italienischen Renaissance, dann, und zwar mit vorwiegender Reflexion in Frankreich zu einer Nachahmung in nur äusserlicher Weise. Diese antiken Fabeln und Historien waren nicht volkstümlich. Als Luxuskunst der Unterhaltung und Selbstverherrlichung des Hofes dienend, erstarrte das Lebendige der Form in dem ceremoniellen Zwange der Regeln von der Einheit des Ortes und der Zeit.

Vor diese beiden Erscheinungen des freien Shakespeareschen Werkes und der geregelten französischen Bühne traten nun unsere grossen deutschen Dichter hin. Lessing als der erste die Bahn bereitend, indem er von dem Romanischen hinweg auf das Germanische weist, indem er die hohen Aufgaben der Schauspielkunst dem deutschen Komödiantenwesen vor Augen rückt und mit seinem kühnen, klaren Geiste auf die Entdeckung einer neuen Gesetzmässigkeit ausgeht, ja ahnend schon kommende Möglichkeiten eines anderen Verhältnisses der Künste zu einander erfasst. Dem Deutschen war seine Aufgabe gestellt.

Dann Goethe und Schiller. Von innerstem Drange zur Schöpfung des Dramas im idealen Sinne getrieben, dürfen sie ihre Kräfte zu dessen Verwirklichung in Weimar verbinden. Nehmen sie beide ihren Ausgang von Shakespeare, so erkennen sie doch bald, dass dieser nicht nachzuahmen war, weil das, was seine Werke zu unvergleichlichen macht, eben die persönliche Kraft seiner Anschauung, nicht aber die Gestalt des Dramas selbst war. Aber auch die Versuche, von einer anderen Seite her eine Regelung der Bühnenkunst zu gewinnen, nämlich von der französischen Kunst, erweisen sich als unfruchtbar. Dem zugleich tiefernsten und phantasievollen deutschen Geiste konnte der enge Rahmen künstlicher Formen nicht genügen. Das Urbild selbst, dem diese entlehnt waren, galt es zu erkennen. Ist nicht aus der antiken Tragödie heraus, aber in anderer Weise, die neue germanische zu schaffen? Die tiefe Sehnsucht, das Wesen jener sich zu eigen zu machen, war es, die Schiller dazu verleiten konnte, in der Braut von Messina den antiken Chor neu zu beleben, sie war es, die Goethe seine Iphigenie eingab! Aber die schmerzliche Erkenntnis blieb nicht aus: auch auf diesem Wege war das

Ideal nicht zu verwirklichen. So kehrt Schiller doch wieder zu der Historie zurück, obgleich die lange Entstehungsgeschichte des Wallenstein ihm ja gezeigt hatte, dass der historische Stoff in einem freiesten Sinne dramatisch nicht zu gestalten war, aus demselben Grunde, der sich bei dem christlichen Mysterium hindernd geltend machte, aus jenem nämlich, dass ein Ändernwollen das geschichtlich Bestimmte von Charakter, Motiven und Handlungen des Helden verrückt, dass die künstlerische Wahrheit mit der geschichtlichen in einen nicht zu lösenden Konflikt gerät, und dass zudem die historische Erscheinung begreiflich gemacht werden kann nur indem der ganze Reichtum ihrer staatlich-konventionellen Beziehungen zu ihrer Zeit und Kultur mit vorgeführt wird. In einem Werke hatte Schiller den Wallenstein behandeln wollen, und er sah sich genötigt, um dessen Tod verständlich zu machen, in den Piccolomini des Helden nächste Umgebung zu charakterisieren. Und selbst damit war noch nicht der Grund gegeben, auf dem sich das geheimnisvolle Wesen und Schicksal verständlich erhoben hätte, sondern es bedurfte auch noch der Darstellung des weiteren Kreises in „Wallensteins Lager“. Nirgends vielleicht als in der Geschichte dieses Werkes tritt uns deutlicher die Thatsache, um die es sich bei unseren Betrachtungen wesentlich handelt, entgegen: jene nämlich, dass das Reinmenschliche, das heisst: das unmittelbar dem Gefühle ohne Reflexion Verständliche und das heisst weiter: das Ideale, in dem historischen Stoffe — wir nehmen den Ausdruck in umfassendem Sinne — nicht zu gestalten ist.

So herrlich diese Schöpfungen sind, so wundervoll gerade in diesen höchster Idealität zustrebenden Gebilden der Genius Schillers sich offenbart, so bedeutsam weiter der neue Ausweg aus dem Dilemma war, den Heinrich von Kleist einschlug: die Verquickung des Natürlichen mit einem traumhaft Geheimnisvollen — das ideale Drama war nicht geschaffen. Von der Bühne wandte sich Goethe ab, als er allen Erlebnissen seiner Weltschau im zweiten Teile Faust Ausdruck gab. Denn mögen auch unmittelbare dramatische Wirkungen im einzelnen diesem zu eigen sein, so bleibt es doch unleugbar, dass mit dem Ganzen der Dichter nicht mehr vereinfachend und verdichtend dramatische Zwecke verfolgt, sondern mit dem überschwänglichen Reichtum seiner Schauenskraft über die festen Grenzen scenischer Wirklichkeit hinaus an die unbegrenzte Phantasiethätigkeit des Lesers sich wendet.

Und begleiten wir ihn durch dieses Werk: was ist es denn, was uns bei dessen Schlusse so unaussagbar ergreift? Ist es einzig der unermesslich tiefe Gedanke, das Mysterium der Erlösung, in das wir hineinschauen? Nicht ganz allein! Lauschen wir auf die Sprache, die hier erklingt, so erleben wir etwas ähnliches, wie bei der Lektüre des Danteschen Paradiso: eine Steigerung des sprachlichen Vermögens, eine Durchdringung

von Gefühl und Gedanke, davon wir sagen müssen: hier ist die Dichtkunst bis an die Grenze der Tonkunst gelangt, hier kehrt das Gedankliche in den dunklen Urgrund des Gefühles zurück, hier wird der Sprachlaut zum tönenden Element. In Musik verklingt das dramatische Schaffen des grossen Offenbarers der Weltharmonie! — —

Und welches ist nun das Schauspiel, das die Geschichte der Tonkunst uns vorführt? Kürzer können wir hier die Haupterscheinungen zusammenfassen.

In dem Dunkel der Kirche zuerst gestaltet sich der Zusammenhang von Wort und von Ton, anfänglich auf der Grundlage des Antiken, dann sich allmählich bereichernd, aber zugleich indem bei erstarrender Kirchlichkeit das Wort seiner Macht beraubt und zum Spielball selbständig sich entwickelnder Gesetze der Musik wird. Daneben die weltliche Kunst, wie sie Volkstümliches zu bestimmten Formen erhebt. Wir brauchen auf diese frühe, mittelalterliche Ausbildung der letzteren nicht einzugehen. Welches sind die entscheidenden Momente in der Entwickelung der neueren Tonkunst?

Auf religiösem Grunde erwächst sie als eine Erscheinung, die in höherem Sinne als alle andere Kunst für die christliche germanische Kultur charakteristisch ist. Epochen tiefinnerer religiöser Bewegungen der Volksseele zeitigen sie. Vollbringt in der katholischen Kirche Palestrina die Gefühlserfüllung älterer Formen, so wird die neue Form und die neue wundervolle Sprache, aus bedeutungsvollster Umgestaltung älterer Elemente gewonnen, dem Protestanten Joh. Seb. Bach verdankt. Der Gewissheit der „Rechtfertigung nur durch den Glauben" und Bestimmungen des Kultus entstammt der Choral. Er entnimmt seine Gestalt dem Volksliede, dem natürlich Gegebenen, in welchem Wort und Weise, gegenseitig immer neu sich befruchtend, durch die Zeiten mit einander fortgelebt. Die ganze unbegreifliche Kunst des Leipziger Kantors baut sich auf volkstümlicher Grundlage auf. Aus dem Choral entsteht durch Erweiterung die Motette. Zu dramatischem Aufbau erhebt sich die Passionsmusik. In ihr erlebt gleichsam das mittelalterliche Mysterium seine Neubelebung. Gewaltigstes inneres Schauen drängt nach Vergegenwärtigung des Lebens und Leidens des Erlösers. Aber nur unsere von Tönen erregte Phantasie, nicht unser Auge erschaut es. Und was sich als Oratorium fortbildet, bleibt bei einem nur abstrakten Vorgeben des Dramas.

Schon aber von dem Kirchlichen sich loslösend, erringt sich die Tonkunst ihre absolute Stellung und Bedeutung. Und welcher Elemente bedient sie sich hierbei? Wiederum jener, in denen die Künste ihren ursprünglichen Zusammenhang wahren, in denen der Mensch, künstlerisch sich ausdrückend, als ein ganzer sich bethätigt. Dem Tanze einerseits, dem

Volksliede andrerseits verdankt die Sonate, die Symphonie die Formen eines wunderbar, in origineller Gesetzmässigkeit sich ausgestaltenden Gebildes. Und in drei grossen Stufen, die durch Haydn, Mozart und Beethoven erreicht werden, entwickelt sich das Vermögen der instrumentalen Musik bis zu jener allausdrückenden Kraft, die in den Beethovenschen Symphonieen und Quartetten das Seelenleben und das Weltendasein bis in die tiefsten Tiefen hinein dem Fühlenden offenbart.

Welch eine Bahn beschreibt die Weltentdeckung dieses Sehers, bei dem alles Schauen sich in Tönen verwandelt? Den Weg immer tieferer Versenkung in das nächtige Reich seines Inneren bis zu einem Erleben, das zu verdeutlichen die Musik allein nicht mehr imstande war, bis, aus dem unendlichen Wogen des bloss tönenden Elementes auftauchend, die Not der Seele das festigende Wort, die verständliche klare Bestimmung des Grenzenlosen sucht, bis der Ruf erklingt: „Freude, schöner Götterfunken!" Eine Erscheinung, die wahrlich einzig jener zu vergleichen ist, die vor unsern Augen am Schlusse des Faust aufsteigt. Dort die Dichtkunst bis in die Region des Musikalischen sich verlierend, hier die Musik, aus unwiderstehlichem Drange nach Bestimmung des Wortes sich bemächtigend! — —

Als Drittes endlich bei diesen Betrachtungen über Drama und Musik die Oper! — jene Verbindung der beiden Künste, von der es nahe läge zu sagen, dass in ihr eine dem antiken Drama verwandte Schöpfung entstanden sei. Die Oper, deren prädominierende Stellung in der künstlerischen Öffentlichkeit seit so langer Zeit bis auf den heutigen Tag für ihre Bedeutung zu sprechen scheint!

Was war diese Oper und wie ist sie entstanden? Erst Richard Wagner hat uns die richtige Beantwortung solcher Frage gegeben. Er enthüllte den Grundirrtum dieses Kunstgenres von dessen Entstehung an, durch den Nachweis, dass in ihr das Verhältnis der Künste zu einander ein falsches, ja dem natürlichen entgegengesetztes war, indem, wie in „Oper und Drama" das Problem formuliert wird, ein Mittel des Ausdrucks, nämlich die Musik, zum Zweck und der Zweck, die Dichtung, zum Mittel gemacht ward. Das scheinbar Unbegreifliche dieser Verirrung erklärt sich aus der Thatsache, dass die Oper ihrer Entstehung nach nicht ein volkstümliches natürliches Produkt gewesen ist, sondern dass sie von Anfang an ein Luxuserzeugnis und dem Vergnügen der höfischen Kreise dienstbar war. Ihr Ursprung war die dramatische Cantate als Arie. Diese bildet, vom Virtuosentum bestimmt und es bestimmend, den Mittelpunkt der verschiedenen Elemente, denen der Dichter nur eine notdürftige Verbindung und vorgebliche Begründung zu geben hat. Rief das Schauensbedürfnis der Renaissance das pantomimische Ballet herbei, so ward einer allgemeinen

Verständlichmachung der Vorgänge durch das Recitativ genügt, das in bereits entarteten Formen der Kirchenmusik entnommen ward und sich lose den anderen Faktoren anfügt. So weist die Oper nicht eine Verbindung, sondern eine Nebeneinanderordnung verschiedenartiger Elemente in ihrem Gefüge auf.

Die Geschichte dieses unorganischen Gebildes von Italien nach Frankreich verfolgend, nehmen wir wahr, dass ein Augenblick der Besinnung kommt. Er wird bezeichnet durch den Namen Glucks. Aber dürfen wir dessen Reform der Oper als eine Richtigstellung des Verhältnisses der Faktoren zu einander in dieser auffassen? Nein! Es bleibt die Herrschaft der Musik und die Dienstbarkeit der Dichtkunst. Glucks hohe Bedeutung liegt nur darin, dass der Musik eine wahre und tiefe Ausdruckskraft verliehen wird. Ja von dieser Seite, muss man sagen, tritt jetzt der Komponist mit noch strengeren, herrischeren Aufforderungen an den Dichter heran, gerade weil er es mit seiner Kunst, mit der Tonkunst, so ernsthaft nimmt.

Auf dem durch Glucks Reform geschaffenen Boden findet nun durch Ausgestaltung und Erweiterung aller Einzelheiten in der Oper: der Chöre, des vielstimmigen Gesanges u. s. w. bei Méhul, Cherubini und endlich bei Spontini eine Fortbildung statt, bis schliesslich, in des Letzteren Werken, ein fast täuschendes Vorgeben, aber eben nur ein Vorgeben des Dramas erzielt wird.

Neben dieser reflektierten Richtung aber ist inzwischen eine naive, anknüpfend an die italienische Kunst der Gesangsmelodie, entstanden. Aus dem entzückenden, überschwänglichen Empfinden ihres melodischen Gehaltes wird die Arie durch Mozart von innen heraus neu belebt und zu einem in neuer Weise unser Gefühl bestimmenden Element gemacht. Seine geniale musikalische Empfindungswelt beseelt die Opernformen, in sie hineinströmend. An diesen selbst wird aber auch durch ihn nichts verändert. Und wenn irgendwo, so verrät sich gerade in den Mozartschen Opern der Grundirrtum dieser ganzen Kunstgattung. Denn nur dort, wo ein Stoff von dramatischem Charakter ihm entgegenkam, konnte er die Fülle und Herrlichkeit seiner Melodieenerfindung entwickeln. Man vergleiche die Zauberflöte oder Don Juan mit dem Titus. Herrlichste Werke vollkommenen Stiles hätte dieser dramatische Musiker schaffen können, wäre ihm der Dichter zur Seite gestanden, der ebenso tief, ebenso stark und kühngestaltend, wie er, seinem musikalischen Genius das wirkliche Drama zur Durchdringung dargeboten hätte.

Eine dritte Richtung, aus dem romantischen Empfinden hervorwachsend, wird durch die naturfrische, volkstümlich schlichte Kunst Webers geschaffen. Der glückliche Fund des deutschen Märchens, eines an die Sage anklingenden Stoffes, und zu gleicher Zeit, aus neuem Hinlauschen auf das Natürliche,

die Rückkehr zum Volksliede! Der Freischütz entsteht! Aber auch für Weber fand sich nicht der Dichter, der seinem musikalischen Verlangen hätte entsprechen können. Die Entstehungsgeschichte der Euryanthe zeigt, wie der Tondichter, vergeblich um die dramatische Gestaltung sich bemühend, zur Zerlegung seiner beglückenden Volksmelodie sich entschliessen musste.

So erwuchs auch hier kein Stil. Aus unnatürlichen Bedingungen, wie es die der Oper waren, konnte er nicht erwachsen, so lange an deren Form festgehalten ward. Es blieb schliesslich nach allen Anstrengungen der Edelsten nur der Verfall in die äusserste künstlerische Unnatur übrig. —

Bis zu ihren weitestreichenden letzten Erscheinungen haben wir das Wortdrama, die absolute Musik und das Produkt der irrtümlichen Verbindung von Dichtung und Musik, die Oper, verfolgt. Als Erfüllung des in allen Formen sich ausdrückenden, nie voll befriedigten Verlangens nach dem Ideale des Gesamtkunstwerkes tritt uns nun, aus tiefsten Gründen begreifbar, das musikalische Drama Richard Wagners vor Augen. Von einer mächtigsten Genialität geschaffen, aber nicht aus Willkür, sondern aus innerster wie persönlicher, so auch geschichtlicher Notwendigkeit! Nun wird es zur That, was schon Lessing in dem Anhang zu seinem Laokoon als eine Vermutung aufgestellt hatte: ob nicht durch eine gesetzmässige Verbindung der Künste das vollkommene Kunstwerk zu erreichen sei. Es wurde wahr, was Schiller in dem Briefwechsel mit Goethe einmal fragend hinwarf: sollte aus der Oper das ideale Drama hervorgehen?

Freilich nur in bedingtem Sinne wahr. Nicht eigentlich aus der Oper, sondern im Gegensatz zu der Oper, indem aus einem nie zuvor erlebten Vermögen, das zu gleicher Zeit und in gleichem Grade musikalisch und dichterisch war, die Künste in das richtige Verhältnis zu einander gesetzt wurden. Nun ward die Dichtung als die anordnende, aus deutlichen Vorstellungen im Wort gestaltende Macht der Zweck und die Musik zum Ausdrucksmittel, aber als solches zur Offenbarerin aller inneren Geheimnisse, aus denen die Handlung hervorgeht, zur Verkünderin des in Worten nicht Auszusagenden. Und dieser Dichter und Musiker, der aus dem nicht zu hemmenden Ersehnen eines grossen, dem antiken gleichzustellenden Ideales heraus schuf, er fand — siehe! die Zeit war erfüllet — er fand auch den Stoff, der einzig und allein dem idealen Drama zu Grunde gelegt werden kann: er entdeckte für das Drama den Mythos. Aus dem Geiste der Musik, wie dereinst in der griechischen Tragödie die Musik mit dem Mythos in bestimmender Weise verbunden gewesen ist. Erst jetzt wird es uns ersichtlich, welches Element es war, das den hellenischen Tragikern die wunderbare Verquickung der Erscheinungswelt mit dem Metaphysischen ermöglicht hatte. Erst jetzt, da wiederum in dem Kunstwerke von Bayreuth die gleiche Beziehung aller Wirklichkeit auf das sonst

unerkennbare Wesen der Dinge die überwältigende, mit Nichts zu vergleichende Wirkung auf uns hervorbringt. Jenes Element war diejenige Sprache, die allein das Unwahrnehmbare zur unmittelbaren Gefühlsgewissheit zu bringen vermag: die Musik!

Die Zeit war erfüllt! Auf der tragischen Bühne von Bayreuth ward das Ideal des Dramas verwirklicht, das als ein ebenbürtiges neben das griechische tritt. Nicht mehr die ungestillte Sehnsucht Faustens nach der Helena, auch nicht mehr deren Entschwinden, als einer unhaltbaren und unfassbaren Traumerscheinung — an die Stelle jenes Bildes ist für uns ein anderes gerückt: Siegfried, der die schlafende Brünnhilde erweckt, der Geist der Musik, der den Mythos zu neuem Leben beseelt! Über die Jahrtausende auf unser Erb und Eigen zurückgreifend, hat dieser Gewaltige uns unsere ursprünglichen Vorstellungen vom Göttlichen und Menschlichen wieder geschenkt und in sie alle Höhe und Tiefe unserer Weltanschauung einbeschlossen. Das war seine That!

Und nun, indem wir uns wieder der Frage zuwenden: wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern? — ich meine, die Antwort ergiebt sich leicht. Er selbst hat uns die Wege gewiesen. Machen wir Werke seines Geistes zum Höhepunkt der Feier, so geschieht es nach seinem Willen, wenn wir mit ihnen zugleich schöpferische Thaten der Grossen verbinden, die mit seiner Kunst in geistigem Zusammenhang zu betrachten sind. So würde diese Feier zu einer Feier der Genies der Dichtkunst und der Tonkunst der christlichen Epoche überhaupt, und Richard Wagner würde in ihr, wie er es in seinen Schriften gethan, alle ihm vorangegangenen Meister mit sich ehren. Alles aber, was diesem erhabenen Bereiche nicht angehört, bleibe fern. Dann wird unser Feiergruss den Tiefen unseres germanischen Wesens selbst gelten. Wir jauchzen ihm zu, allem dem, worin unsere Vergangenheit gross war und wodurch einzig und allein auch unsere Zukunft wieder gross werden kann. Und so gewänne die Feier eine tiefere Bedeutung: als eine Hinstellung unserer Ideale und als ein Bekenntnis zu ihnen. Denn in solches Erleben uns versenkend, würden wir an uns erfahren, dass wir, was Edles, Starkes und aufwärts Strebendes in uns lebt, unseren Genien verdanken, und dass auch diese Erkenntnis uns verinnerlicht und zum Vermächtnis gemacht worden ist von Dem, dessen Gedächtnis in tiefer Dankbarkeit wir heute ehren!

Das Programm der Feier.

Das Allgemeine habe ich ausgesprochen. Aber bei einem solchen darf man nicht stehen bleiben, und, wie in einem Nachtrage, möchte ich Ihnen nun einen bestimmten Vorschlag zu einer Feier, wie sie in dem angedeuteten umfassenden Sinne zu veranstalten wäre, unterbreiten. Einer

Erläuterung des Planes bedarf es nicht mehr. Der Meister selbst aber rechtfertige diesen durch seine eigenen Worte.

Die Feier wäre — unter der Voraussetzung, dass auch das Ausland sich beteilige — folgendermassen zu denken.

I.
Die deutsche Feier.

1. Aufführungen im Opernhaus.

Die Meistersinger von Nürnberg am Hauptabend. Ich brauche nicht zu sagen, warum die Meistersinger!

„Ehrt Eure deutschen Meister!“
„Heil! Sachs!“

An den anderen Abenden:

Iphigenie in Aulis von Gluck in der Bearbeitung von Wagner.

„Was unsere Dichter (Schiller) in der Wirkung der Gluckschen Oper (als Beispiel ist hier Iphigenia in Tauris genannt) so bedeutend erfassen musste, war, dass sie durch die Wirkung der Musik das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt sahen, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat, Affekt und Motiv, zu einem einzigen unmittelbaren Ausdruck verschmolzen, mit edelster Rührung zu ihnen sprachen. Hier war das höchste Pathos zur reinen Seele des Dramas geworden; wie aus einer seligen Traumwelt trat ihnen das Bild des Lebens mit sympathischer Wahrhaftigkeit entgegen.“ (Gesammelte Schriften. IX. Über die Bestimmung der Oper.)

„Glucks Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis ist deshalb ein Muster, weil der Meister mit dem sichersten Gefühle von der Natur des vorliegenden Problemes es am glücklichsten verstand, den Wechsel der Stimmungen und Gegensätze, der Ouvertürenform gemäss, nicht aber die in dieser Form unmögliche Entwickelung als Eröffnung seinem Drama vorzustellen.“ (Ges. Schr. V. Über Franz Liszts symphonische Dichtungen.)

Die Zauberflöte.

„Gluck und Mozart, sowie die sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter, dienen uns auf dem öden nächtlichen Meere der Opernmusik als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird.“ (Ges. Schr. III. Das Kunstwerk der Zukunft II, 6.)

„Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes (Zauberflöte) gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert; mit diesem Werk war sie erschaffen.“ (Ges. Schr. I. Über deutsches Musikwesen.)

Der Freischütz.

„Was wir Deutschen durch den Freischütz erlebt, ist dem Leben weniger Völker zugeteilt worden.“ (Ges. Schr. X. Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen.)

„O mein herrliches deutsches Vaterland, wie muss ich dich lieben, wie muss ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der Freischütz entstand!" (Ges. Schr. I. „Le Freischütz.")

2. Aufführungen im Schauspielhaus.

Minna von Barnhelm.

„Für das Theater hatte Lessing den Kampf gegen die französische Herrschaft begonnen und für das Theater hatte ihn der grosse Schiller zum schönsten Siege geführt." (Ges. Schr. VIII. Deutsche Kunst und Deutsche Politik 3.)

„Von Lessing zuerst angeregt, wurde selbst das Problem der Oper zwischen Schiller und Goethe, mit entschiedener Neigung zur günstigsten Erwartung von ihr, diskutiert." (Ges. Schr. VII. „Zukunftsmusik".)

„Mit den Untersuchungen der bedeutendsten Kunstkritiker, mit den Untersuchungen z. B. eines Lessing über die Grenzen der Malerei und der Dichtkunst an der Hand, glaubte ich vielmehr zu der Einsicht zu gelangen, dass jeder einzelne Kunstzweig nach einer Ausdehnung seines Vermögens hin sich entwickelt, die ihn schliesslich an die Grenze desselben führt, und dass er diese Grenze, ohne die Gefahr, sich in das Unvollständige und Absurde zu verlieren, nicht überschreiten kann." (Ges. Schr. VII. „Zukunftsmusik".)

Die Jungfrau von Orleans.

„Nie hat ein Menschenfreund für ein verwahrlostes Volkswesen gethan, was Schiller für das deutsche Theater that. Zeichnet sich in dem Gange seiner dichterischen Entwickelung das ganze ideale Leben des deutschen Geistes ab, so ist zugleich in der Reihenfolge seiner Dramen die Geschichte des deutschen Theaters und des Versuches seiner Erhebung zu einer populär-idealen Kunst zu erkennen." (Ges. Schr. VII. Deutsche Kunst und Deutsche Politik 9.)

„Noch lagen Schiller keine anderen historischen Dokumente vor (als dem grossen Kritiker Voltaire, der sich durch diese zu der in seinem berühmten Schmutzgedichte ausgeführten Ansicht über die „Pucelle" berechtigt glaubte): sei es nun aber eine andere, wahrscheinlich fehlerhafte Kritik, oder sei es die von unseren freien Geistern verachtete Inspiration des Dichters, was es ihm eingab, „der Menschheit edles Bild" in seiner Jungfrau von Orleans zu erkennen — er schenkte dem Volke durch seine dichterische Heiligsprechung der Heldin ein unendlich rührendes und stets geliebtes Werk." (Ges. Schr. X. Publikum und Popularität.)

Torquato Tasso.

„Der adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schaffot beschritten, führte den glücklichen Dichter durch das Wunderland der Myrthe und des Lorbeers, von dem in Marmorpalästen an zartesten Seelenleiden dahinsiechenden Herzen zur Erkenntnis und Verkündigung des erhabenen Mysteriums des ewig Weiblichen." (Ges. Schr. VIII Deutsche Kunst und Deutsche Politik 9.)

Der Prinz von Homburg.

„Den ersteren (den deutschen Schauspielern) zog ich eine Grenzlinie, bis zu welcher ich die Ausbildung und Anleitung ihrer Anlagen, dem deutschen Grundcharakter angemessen, geführt wissen möchte, um sicher zu bleiben, dass sie sich von undeutscher Affektation, somit vom Verderb ihrer Kunst, ferne hielten." „Wollen wir nach der würdevollsten Seite des eigenthümlich tüchtigen deutschen Wesens hin sogleich ein allervortrefflichstes Bühnenwerk bezeichnen, so nennen wir Kleists wundervollen ‚Prinz von Homburg'." (Ges. Schr. IX. Über Schauspieler und Sänger.)

3. Aufführungen etwa auf einer Volksbühne.

Schwänke von Hans Sachs.

„Ich fasste Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf.“ (Ges. Schr. IV. Eine Mittheilung an meine Freunde.)

4. Konzerte.

In der Kirche: ein grosses Werk von Joh. Seb. Bach.

„Seb. Bach ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes.“ „Man sehe, welche Welt der unbegreiflich grosse Sebastian aus diesen Elementen (den vorgefundenen Kunstformen) aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin; denn es ist unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen.“ (Ges. Schr. X. Was ist deutsch?)

Kammermusik: Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven.

Wir dürfen hier einige, freilich im besonderen auf die Symphonieen bezüglichen Citate bringen.

„Haydn war der geniale Meister, der die Form der Symphonie zuerst zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerschöpflichen Wechsel der Motive, sowie ihrer Verbindungen und Verarbeitungen, eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab.“ (Ges. Schr. VII. „Zukunftsmusik“.)

„Mozart hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdrucks im Innersten des Herzens zu Grunde liegt.“ (Ges. Schr. III. Das Kunstwerk der Zukunft II, 4.)

„Das reiche vielverheissende Erbe der beiden Meister trat Beethoven an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus, und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannigfaltigen und hinreissenden melodischen Inhalt, dass wir heute vor der Beethovenschen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Ähnliches aufzuweisen hat.“ (Ges. Schr. VII. „Zukunftsmusik“.)

Orchesterkonzert:

Der Amerikanische Marsch von Richard Wagner.
Eine Symphonie von Beethoven.
Die Faustouvertüre von Richard Wagner.
Das Siegfried-Idyll von Richard Wagner.
Motette von Bach.
Die Dante-Symphonie mit dem Magnifikat von Franz Liszt.
Der Kaisermarsch von Richard Wagner.

(Mit Absicht sind alle Kompositionen ausgelassen, welche der dramatischen Gattung angehören.)

Zu Bach und Liszt:

„Als nächste Erweiterung und Vergrösserung des Chorales müssen die Motetten angesehen werden. Die grossartigsten Kompositionen von diesem Genre besitzen wir von Seb. Bach.“ „Sie sind unstreitig das Vollendetste, was wir von selbständiger Vokalmusik besitzen.“ (Ges. Schr. I. Über deutsches Musikwesen.)

„Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Lisztschen Orchesterwerke eine freudige Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derselben als „symphonische“ Dichtung an. Und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben sollte; denn sie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen.“ (Ges. Schr. V. Über Fr. Liszts symphonische Dichtungen.)

„Dieses Werk (die Dante-Symphonie) ist eine der erstaunlichsten Thaten der Musik.“ (Ges. Schr. X. Das Publikum in Zeit und Raum.)

II.

Beteiligung des Auslandes.

Frankreich.

Eine Oper: sei es „Der Wasserträger“ von Cherubini oder „Joseph“ von Méhul oder „Die weisse Dame“ von Boieldieu.

„Diese Nachfolger (Glucks), unter denen wir die Komponisten italienischer und französischer Herkunft zu begreifen haben, welche dicht am Ende des vorigen und im ersten Anfange dieses Jahrhunderts für die Pariser Operntheater schrieben, gaben ihren Gesangsstücken bei immer vollendeterer Wärme und Wahrheit des unmittelbaren Ausdrucks zugleich eine immer ausgedehntere formelle Grundlage.“ „Diesem redlichen Bemühen entsprang die Erweiterung der älteren musikalischen Formen der Oper, wie wir sie in den ernsten Opern Cherubinis, Méhuls und Spontinis antreffen: wir können sagen, in diesen Werken ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte, ja es ist in ihnen ein für allemal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne, Folgerichtiges, entwickeln konnte.“ (Ges. Schr. III. Oper und Drama I, 1.)

England.

Ein Stück von Shakespeare (womöglich mit der Benson'schen Truppe).

Spanien.

Ein Stück von Calderon.

„Ich bin nahe daran, den Calderon einzig hoch zu stellen. Durch ihn hat sich mir auch die Bedeutung des spanischen Wesens erschlossen: eine unerhörte, unvergleichliche Blüte, mit solcher Schnelle der Entwickelung, dass sie bald beim Tode der Materie und — zur Weltverneinung gelangen musste.“ (Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt II, 188.)

„Dieser (dämonische Abgrund von Möglichkeiten der Bühne) war es, den der grosse Calderon mit dem himmlischen Regenbogen nach dem Lande der Heiligen

überbrückte, aus dessen Tiefe der ungeheure Shakespeare den Dämon überstark selbst beschwor, um ihn, von seiner Riesenkraft gebändigt, der erstaunten Welt als ihr eigenes, gleich zu bändigendes Wesen deutlich zu zeigen." (Ges. Schr. VIII. Deutsche Kunst und deutsche Politik 6.)

„Was nun Shakespeare so unbegreiflich wie unvergleichlich macht, ist, dass die Formen des Dramas, welche noch die Schauspiele des grossen Calderon bis zur konventionellen Sprödigkeit als recht eigentliche Künstlerwerke bestimmten, von ihm so lebensvoll durchdrungen wurden, dass sie uns wie von der Natur völlig hinweggedrängt erscheinen: wir glauben nicht mehr künstlich gebildete, sondern wirkliche Menschen vor uns zu sehen." (Ges. Schr. IX. Beethoven.)

Italien.

Altitalienische Kirchenmusik, speziell das Stabat mater von Palestrina.

„Die Italiener erfanden die christliche Musik." „Streng genommen ist die Musik die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst, wie die einzige Musik, welche wir, zum mindesten jetzt, als jeder andern ebenbürtige Kunst kennen, lediglich ein Produkt des Christentums ist. Zu ihrer Ausbildung als schöne Kunst trug die wiederauflebende antike Kunst, deren Wirkung als Tonkunst uns fast unvorstellbar geblieben ist, einzig nichts bei: weshalb wir sie auch als die jüngste und unendlicher Entwickelung und Wirksamkeit fähigste Kunst bezeichnen." (Ges. Schr. X. Religion und Kunst.)

„Denn von dem Aufkommen der Oper in Italien datiert für den Kunstkenner zugleich der Verfall der italienischen Musik; eine Behauptung, die demjenigen einleuchten wird, der sich einen vollen Begriff von der Erhabenheit, dem Reichtum und der unaussprechlich ausdrucksvollen Tiefe der italienischen Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte verschafft hat, und z. B. nach einer Anhörung des „Stabat mater" von Palestrina unmöglich die Meinung aufrecht erhalten können wird, dass die italienische Oper eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei." (Ges. Schr. VII. „Zukunftsmusik".)

„Papst Marzellus wollte im 16. Jahrhundert die Musik gänzlich aus der Kirche verweisen, weil die damalige scholastisch-spekulative Richtung derselben die Innigkeit und Frömmigkeit des religiösen Ausdruckes bedrohte. Palestrina rettete die Kirchenmusik vor der Verbannung, indem er diesen nötigen Ausdruck ihr wieder verlieh; seine Werke, sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schliessen die Blüte und höchste Vollendung italienischer Kirchenmusik in sich." (Ges. Schr. II. Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters.)

Russland.

Der alte Kirchenchor.

Holland, Schweden, Dänemark, falls diese vertreten sein sollten:

Volkslieder und Volkstänze, auf kleinen Bühnen zu veranstalten.

III.

Die Enthüllungsfeier.

Der Huldigungsmarsch von Richard Wagner (der ursprünglich für Militärmusik gesetzt wurde).

Vorspiel zu Lohengrin.
Gruss der Getreuen mit verwandeltem Text.

IV.

Vorträge.

Diesem künstlerischen Ganzen wären Vorträge hinzuzufügen:
Hans Paul von Wolzogen: Über das Leben und Schaffen Richard Wagners.
Houston Stewart Chamberlain: Über Sinn und Bedeutung der Feier.
Henry Thode: Die Idee von Bayreuth.

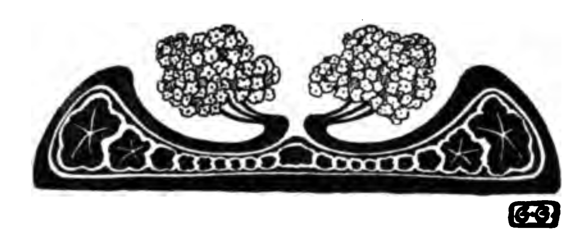
Sollte die Beteiligung des Auslandes wegfallen, so hätte man sich auf das deutsche Programm zu beschränken, etwa in folgender Anordnung:

1. Abend: Ein grosses Werk von Joh. Seb. Bach in der Kirche;
2. Abend: Lessings Minna von Barnhelm;
3. Abend: Glucks Iphigenie in Aulis;
4. Abend: Schillers Jungfrau von Orleans;
5. Abend: Mozarts Zauberflöte;
6. Abend: Kleists Prinz von Homburg;
7. Abend: Webers Freischütz;
8. Abend: Goethes Tasso;
9. Tag, vormittags: Die Enthüllungsfeier; abends: Die Meistersinger;
10. Tag: Das Orchesterkonzert mit dem Kaisermarsch als Abschluss.

An einem der Vormittage das Kammermusikkonzert, an den anderen die Vorträge.

In dieser Weise könnte aus dem Geiste Richard Wagners das Programm gestaltet werden! So sei der Meister, so sei die Kunst gefeiert! Und so feire die Kunst den Meister, der von ihr gesagt hat:

„Sie zeige ich meinen Freunden als den freundlichen Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es uns selbst als ein Spiel erscheinen lässt, das, wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint, uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt."






DIE FRANZÖSISCHE UND DIE DEUTSCHE TANNHÄUSER-DICHTUNG

Von Prof. Dr. Wolfgang Golther,
Rostock.

Münzers Abhandlung über den französischen und deutschen Tannhäuser („Musik" II, 22 ff.; 103 ff.; 173 ff.) gibt eine ebenso klare wie gründliche vergleichende Beschreibung der Musik. Wir haben dem Verfasser für reiche Belehrung und Anregung zu danken. S. 102/3 berührt er kurz die Frage der französischen und deutschen Dichtung. Wir besitzen den neuen Tannhäuser in dreifacher Gestalt: in der Fassung der gesammelten Schriften II, d. h. den ursprünglichen dichterischen Entwurf des neuen Textes, ferner im Wortlaut der französischen und deutschen Partitur. Also deutscher Entwurf — französische Ausführung — deutsche Rückübersetzung! So ganz unbeachtet, wie Münzer sagt, blieb diese Thatsache übrigens nicht. Glasenapp II, 2, 1899 spricht ausführlich davon.*) Und die neue auf meine Anregung hin 1901 von Herrn Adolph Fürstner veranstaltete Textausgabe (vgl. „Musik" I, 1555/6) war ja auch wesentlich dadurch veranlasst. Ich möchte nun zur Ergänzung die von Münzer gewünschte Textuntersuchung hier führen. Den Schlussfolgerungen, die Münzer aus seinem Vergleich zieht, muss ich aber entschieden entgegentreten.

Als der Tannhäuser 1860 für die französische Aufführung bearbeitet wurde, machte die Übertragung der Dichtung ins Französische unendliche

---

*) Bei dieser Gelegenheit verweise ich auf das für die ganze Tannhäuserforschung sehr reichhaltige und wichtige Bayreuther Taschenbuch 1891, Berlin, Bote & Bock. Dort berichtet Glasenapp S. 85: „Der erste Entwurf trägt das Datum vom 30. Mai 1860 und ist in vieler Hinsicht noch reicher in den Details als die später thatsächlich zur Komposition gelangte Balletscene. Aus dem bunten Gewirr antiker und nordisch-germanischer Gestalten in Frau Venus unterirdischer Hofhaltung sei hier der wild-humoristischen des nordischen singenden und spielenden Wassergeistes, des Strömkarl, gedacht." Bei den scenischen Anweisungen zum Bacchanal blieb eine wesentliche Erläuterung in der deutschen Übersetzung weg. Wir erfahren nicht, wer die „Jünglinge" im Venusberg sind. „Sur les rochers sont groupés des mortels que les séductions des Nymphes ont attirés dans ce lieu." Es handelt sich also offenbar um Genossen Tannhäusers, worauf ja die Sage und die Vorbemerkungen zur Dichtung sich beziehen. — Hier empfehle ich auch noch erneuter Beachtung die ausgezeichnete ‚étude sur Tannhäuser' von Alfred Ernst u. Elie Poirée, Paris, Durand 1894.

Schwierigkeiten. Sie war zuerst einem jungen Zollbeamten, Dichter und Musiker und Verehrer des Meisters, Edmond Roche, anvertraut. Dieser, des Deutschen nicht hinlänglich mächtig, bedurfte eines Helfers, des Pariser Liedersängers Rudolf Lindau, der eine mangelhafte Prosaübersetzung lieferte. Roche brachte diese Prosa in grösstenteils reimlose Verse. Die alte deutsche Tannhäuserdichtung hat, besonders in den recitativischen Teilen, oft reimlose Verse, eigentlich rhythmische Prosa, deren Vortrag nur durch die Musik bestimmt und beseelt wird. Andre Stellen, namentlich die Lieder mit ihren poetisch-melodisch gegliederten Absätzen, gehen aber in Reimen. Wagner fühlte schon damals, dass der literarische Reimvers fürs musikalische Drama, überhaupt für die natürliche echt-deutsche Sprechweise nur sehr bedingte Gültigkeit hat. Im Gespräch zwischen Venus und Tannhäuser sind schon in der Dresdener Fassung nur die drei Strophen des Preisliedes und Holdas Lockung streng gereimt. Ein Beispiel reimloser Verse ist u. a. des Landgrafen Ansprache vor dem Sängerkrieg, während die Lieder der Sänger natürlich streng reimen. In den lyrischen Ergüssen und in den opernmässigen Gesamtsätzen herrscht ebenso der Reim. Im Tannhäusergedicht waltet ein fast unbewusstes Streben nach realistischer Sprache, dessen folgerichtige Durchführung freie Rhythmen im eigentlichen Drama und Reimverse in den Gesängen ergeben hätte. Roche scheint nun diese Mischung gereimter und reimloser Verse, in der wir eine poetische Absicht erkennen, missverstanden zu haben: er machte, offenbar ganz willkürlich, fast lauter reimlose französische Verse. Im Reim liegt aber gerade das Wesen aller romanischen Dichtung. Darum verwarf Royer, der Direktor der grossen Oper, kurzweg die ganze Arbeit als unmöglich und beauftragte Charles Nuitter,*) das Textbuch gründlich zu feilen und zu reimen.

So singt z. B. der französische Tannhäuser:

des jours ici perdus
qui me dira le nombre?
Les mois, les ans, passent inaperçus.
Aucun soleil au milieu de cette ombre,
pas une étoile éclairant la nuit sombre!
Je cherche en vain les fleurs dont la présence
annonce le printemps!
Du rossignol les doux accents
ne fêtent plus sa naissance!
Non! plus de fleurs! plus de joyeux accents!

*) Das französische Buch erschien in einer hübschen neuen Ausgabe 1900 bei Stock in Paris. Der komponierte Text, den der schöne französische Klavierauszug (bei Durand in Paris erschienen) enthält, weicht in Einzelheiten ab. Ich führe oben natürlich immer den Wortlaut der Partitur an. Die Kenntnis des französischen Tannhäuser, wenigstens in der neu gedichteten Scene, ist für die Entstehungsgeschichte des Werkes unentbehrlich.

Vénus.

Ah! qu'entends-je! vaine tristesse,
es-tu déjà lassé de ma tendresse?
De tant d'amour, de tant d'ivresse?
Coeur ingrat, es-tu las de ta divinité?
As-tu donc de la vie oublié la souffrance
au milieu de la volupté?
Poète! viens! prends ta harpe et commence
ces chants d'amour dont la noble puissance
fit céder la déesse à ta loi!
Chante l'amour dont la reine est à toi!

Ebenso sind alle übrigen ursprünglich reimlosen Stellen des deutschen Textes in französische Reime gezwungen. Dabei fällt sofort auf, dass diese Reime nur auf dem Papier und fürs Auge des Lesers bestehen und im musikalischen Vortrag gar nicht berechtigt sind. Zudem treten sie ganz willkürlich, äusserlich und ungeordnet auf. Wo Wagner selbst ursprünglich und absichtlich Reime gebraucht, kommen sie auch musikalisch zur Geltung und erscheinen literarisch, d. h. im Druck, als wohlgebaute und wohlgeordnete Reimzeilen. Zugleich aber springt ein Mangel der ursprünglichen Druckanordnung des deutschen Textbuches in die Augen, das äusserlich und gegen jede musikalische und deklamatorische Forderung die freien reimlosen Rhythmen den langen Reimzeilen gleich stellt. Viel richtiger wären im Textdruck schon damals die reimlosen Teile in der Kurzzeile des Ringes und Tristan gegeben worden; so z. B. die eben erwähnte Stelle (vgl. Musik II, S. 104 und 106, wo die übliche Anordnung des Textbuches steht) folgendermassen:

Tannhäuser.

Die Zeit, die hier ich verweil,
ich kann sie nicht ermessen:
Tage, Monde
gibt's für mich nicht mehr.
Denn nicht mehr sehe ich
die Sonne,
nicht mehr des Himmels
freundliche Gestirne;
den Halm seh ich nicht mehr,
der frisch ergrünend
den neuen Sommer bringt;
die Nachtigall
hör ich nicht mehr,
die mir den Lenz verkünde.
Hör ich sie nie,
seh ich sie niemals mehr?

Venus.

Ha! Was vernehm ich?
Welch thör'ge Klage!
Bist du so bald
der holden Wunder müde,
die meine Liebe
dir bereitet?
Oder wie?
Könnt' ein Gott zu sein
so sehr dich reun?
Hast du so bald vergessen,
wie du einst gelitten,
während jetzt
hier du dich erfreust?
Mein Sänger, auf!
Auf, und ergreif deine Harfe!
Die Liebe feire,
die so herrlich du besingest,
dass du der Liebe Göttin
selber dir gewannst!
Die Liebe feire,
da ihr höchster Preis dir ward!

Die vorgeschlagenen deutschen Kurzzeilen binden und trennen sinngemäss den natürlichen Vortrag in seinen musikalisch-deklamatorischen Wortgruppen, die französischen Reime achten nur aufs Auge des französischen Lesers und sind dadurch ungeschickt, dass sie den Unterschied zwischen Recitativ und Liedform, dramatischer und lyrischer Vertonung verwischen. Roches Übersetzung verfiel wohl in den umgekehrten Fehler, Reime in den lyrischen Teilen zu übersehen.

Die grossen Schwierigkeiten, welche die Übersetzung an und für sich und die Reimerei im besonderen bereiteten, veranlassten Wagner, bei der neuen Fassung der Scene zwischen Tannhäuser und Venus anders zu verfahren. Er entwarf zunächst die deutsche Dichtung, meist in reimlosen zwei- oder dreihebigen Kurzzeilen und übergab sie Nuitter zur Übersetzung, die dem französischen Brauch gemäss durchaus reimte, jedoch stilistisch weit besser ausfiel, da sich der Übersetzer an dem noch nicht vertonten Text allerlei Freiheiten erlauben durfte und nicht peinlich Rhythmus und Silbenzahl einhalten musste. Der ursprüngliche deutsche Entwurf ist im 2. Band der gesammelten Schriften, ebenso in dem bis 1901 allein vorhandenen Textbuch, der sogenannten „neuen Ausgabe“ in Fürstners Verlag veröffentlicht. Wagner komponierte aber nicht seinen deutschen Entwurf, sondern Nuitters rhythmisch sehr verschiedene französische Fassung. Wagner suchte überall und vornehmlich in der neuen Scene den Gesang mit dem übersetzten Text in genaueste Übereinstimmung zu bringen. Gasperini bemerkt dazu: „il n' y a qu' à feuilleter les premières pages du Tannhäuser publié à Paris pour s'en convaincre. L'appropriation de la musique aux paroles, à l'accentuation de notre langue, mot par mot, syllabe par syllabe, saute aux yeux des moins exercés.“ Der französische Tannhäuserauszug (bei Durand in Paris gedruckt) lehrt in jeder Zeile die ungemeine Sorgfalt Wagners, der die Notenwerte genau dem französischen Text anpasste und so die Singstimmen durchweg erheblich veränderte. Eine Faksimileprobe führt uns unmittelbar Wagners grosse Arbeit bei Umsetzung der Singstimme aus dem Deutschen ins Französische vor Augen. In der neugedichteten Scene hat aber Wagner wie in den Romanzen seines ersten Pariser Aufenthaltes eine französische Wortunterlage in Musik gesetzt und zwar hier wie dort so vortrefflich im Geist der französischen Sprache, dass es kaum möglich war, eine Rückübersetzung ins Deutsche vorzunehmen. Darunter hat noch heute die herrliche Ballade ‚les deux grenadiers‘ zu leiden, die viel zu wenig bekannt ist. Heine hatte eine besondere Fassung gedichtet, die sich in Reim, Rhythmus und Verszahl von der deutschen erheblich unterscheidet. Wie echt balladenhaft und dramatisch hat doch Wagner dieses Gedicht vertont, wie grossartig wirkt bei ihm die nur als Motiv der Begleitung verwendete Marseillaise! Aber man muss

die Ballade französisch singen. Die der alten Ausgabe beigegebene Verdeutschung ist einfach sinnlos, stümperhaft, und der neuen sinngemässen von B. Sauer (Beilage zum Kunstwart 1901, August), die wohl singbar ist, steht immer noch der allbekannte Wortlaut von Heines deutscher Fassung störend entgegen. Beim Tannhäuser ging's nun ähnlich. War der alte deutsche Tannhäuser nur sehr schwer ins Französische zu übersetzen, so der neue französische nicht minder schwer ins Deutsche. Es geschah in der Münchener Zeit. Im März 1865 musste sich Schnorr zu Wagners Bedauern noch mit der alten Fassung behelfen (Schriften 8, 227). Schon im Januar 1865 hatte Wagner die beiden in Weissheimers Verwahrung befindlichen nachkomponierten Scenen ihm abverlangt (vgl. Weissheimer, Erlebnisse mit Wagner S. 330, wozu Weissheimer seine unvermeidlichen platten und albernen Glossen macht). Am 1. August 1867 kam der neue Tannhäuser in deutscher Fassung zum erstenmal in München heraus und blieb für längere Zeit ausschliessliches Eigentum der Münchener Hofbühne, von der der alte Tannhäuser verschwand.

Zum Vergleich setze ich die Hauptstelle im ursprünglichen deutschen Entwurf, in der französischen Ausführung und in der deutschen Rückübersetzung neben einander:

I.

Venus.

Zieh hin, Bethörter! Suche dein Heil!
Suche dein Heil und — find' es nie!
Die du bekämpft, die du besiegt,
Die du verhöhnt mit jubelndem Stolz,
Flehe sie an, die du verlacht,
Wo du verachtest, jamm're um Huld!
Deiner Schande Schmach blüht dir dann auf;
Gebannt, verflucht, folgt dir der Hohn!
Zerknirscht, zertreten seh' ich dich nah'n,
Bedeckt mit Staub das entehrte Haupt.
„O fändest du sie wieder
Die einst dir gelacht;
Ach, öffneten sich wieder
Die Thore ihrer Pracht!“ —
Da liegt er vor der Schwelle,
Wo einst ihm Freude floss:
Um Mitleid, nicht um Liebe,
Fleht bettelnd der Genoss!
Zurück der Bettler! Sklave weich'!
Nur Helden öffnet sich mein Reich!

Tannhäuser.

Der Jammer sei dir kühn erspart,
Dass du entehrt mich nahen säh'st.

II.

Vénus.

Pars, téméraire!
Et va chercher la paix!
Cherche la paix, ne la trouve jamais.
Ceux dont tu méprisais la race,
Que dans ton orgueil tu saillais,
Va leur demander grâce!
Cours implorer ceux que tu combattais,
Ta honte alors sera complète!
De tes tourments on se rira;
Banni! maudit! je te vois déjà
T'écrier en courbant la tête:
„Ah! si je retrouvais
Sa beauté, son sourire!
Hélas! si je pouvais
Rentrer dans son empire!“
Le voilà de retour;
Prosterné sur le seuil qui l'accueillait naguère,
Il revient mendier la pitié, non l'amour!...
Arrière! esclave et mendiant, arrière!
Ce n'est qu'à des héros que s'ouvre mon séjour!

Tannhäuser.

Non! non! Cette pitié hautaine
Ma fierté te l'épargnera;

III.

Venus.

Zieh' hin, Bethörter! Suche dein Heil,
suche dein Heil — und find' es nie!
Sie, die du siegend einst verlachtest,
die jauchzenden Mutes du verhöhnt,
nun fleh' sie an um Gnade,
wo du verachtest, jamm're nun um Huld!
Dann leuchte deine Schande, der hellen Schmach wird dann ihr Spott!
Gebannt, verflucht, ha! wie seh' ich schon dich mir nah'n, tief das Haupt zur Erde:
— „O fändest du sie wieder,
die einst dir gelächelt!
Ach, öffnete sie dir wieder
die Thore ihrer Wonnen!“
Auf der Schwelle, sieh' da!
ausgestreckt liegt er nun,
dort wo Freude einst ihm geflossen!
Um Mitleid fleht er
bettelnd, nicht um Liebe!...
Zurück! Entweich', Bettler! Knechten nie,
nur Helden öffnet sich mein Reich!

Tannhäuser.

Nein! Mein Stolz soll dir den Jammer sparen,



Für ewig scheid' ich: lebe wohl!
Der Göttin kehr' ich nie zurück.

Venus

Ha! Kehrtest du mir nie zurück! —
Was sagt' ich? —
Was sagt' er? —
Wie es denken?
Wie es fassen!
Mein Trauter ewig mich verlassen?
Wie hätte ich das verschuldet,
Die Göttin aller Hulden?
Wie ihr die Wonne rauben,
Dem Freunde zu vergeben?
Wie lächelnd unter Thränen
Ich sehnsuchtsvoll dir lauschte,
Den stolzen Sang zu hören,
Der rings so lang' verstummt,
Oh! könntest je du wähnen,
Dass ungerührt ich bliebe,
Dräng' deiner Seele Seufzen
In Klagen zu mir her?
Dass ich in deinen Armen
Mir letzte Tröstung fand,
Lass' dess' mich nicht entgelten,
Verschmäh' nicht meinen Trost!
Ach! kehrtest du nicht wieder,
Dann träfe Fluch die Welt;
Für ewig läg sie öde,
Aus der die Göttin schwand!
Kehr' wieder, kehr' mir wieder!
Trau' meiner Liebeshuld!

Tannhäuser.

Wer, Göttin, dir entflieht,
Flieht ewig jeder Huld.

Venus.

Nicht wehre stolz dem Sehnen,
Wenn neu dich's zu mir zieht.

Tannhäuser.

Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
Nicht such' ich Wonn' und Lust
O, Göttin, woll' es fassen,
Mich drängt es hin zum Tod!

Venus.

Wenn selbst der Tod dich meidet,

Et l'amant qui te laisse, ô reine!
A toi jamais ne reviendra!

Vénus.

Toi! ne pas revenir! ... De grâce!
Ah! qu'ai-je dit?... Quoi! tu pourrais..
Que devenir? Quelle menace!
Mon amant me fuir pour jamais!...
Aurais je mérité qu'à moi, par qui tout aime,
On ôtât du pardon l'ineffable plaisir?
C'est la reine d'amour, c'est Vénus elle-même
Que tu voudrais contraindre, ingrat, à te haïr!
Quand jadis de tes chants le pouvoir plein de charmes
Et les nobles accents,
Oubliés depuis si longtemps,
M'ont fait sourire au milieu de mes larmes,
Sans en être touchée, eh quoi! pourrais-je entendre
Et tes plaintes et ta douleur?
Ah! dans tes bras j'ai trouvé le bonheur,
Pour te venger, voudrais-tu me défendre
De te consoler à mon tour?
Si tu ne venais pas, le monde
Entier serait maudit par moi et privé sans retour
De toute ardeur féconde!
Reviens! reviens chercher mon pardon, mon amour.

Tannhäuser.

Je fuis une immortelle,
C'est pour l'éternité.

Vénus.

Si le désir te rappelle,
Ne résiste pas par fierté!

Tannhäuser.

Non, c'est vers le combat que mon désir m'entraine.
Ah! daigne le comprendre, ô reine!
C'est la mort que je cherche, et non pas le plaisir.

Vénus.

Reviens! si la mort peut te fuir,
Si la tombe épargne ta vie!

mich entehrt je dir nah' zu seh'n!
Der heut' von dir scheidet, o Göttin,
er kehret nie zu dir zurück!

Venus.

Ha! Du kehrtest nie zurück! —
Wie sagt' ich?
Ha! wie sagte er?...
Nie mir zurück! —
Wie soll ich's denken?
Wie es erfassen? —
Mein Geliebter ewig mich flieh'n?
Wie hätt' ich das erworben, wie träf mich solch' Verschulden,
dass mir die Lust geraubt, dem Trauten zu verzeihn?
Der Königin der Liebe, der Göttin aller Hulden,
wär' einzig dies versagt, Trost dem Freunde zu weih'n? —
Wie einst, lächelnd unter Thränen,
ich sehnsuchtsvoll dir lauschte,
den stolzen Sang zu hören,
der rings so lang' mir verstummt; —
O! sag, wie könntest je du wohl wähnen,
dass ungerührt ich bliebe,
dräng' zu mir einst deiner
Seele Seufzen, hört' ich dein Klagen?
Dass letzte Tröstung in deinem Arm ich fand,
o, lass' dess' mich nicht entgelten,
verschmäh' einst auch du nicht meinen Trost!
Kehrst du mir nicht zurück,
so treffe Fluch die ganze Welt;
und für ewig sei öde sie,
aus der die Göttin wich!
O kehr', kehr' wieder!
Trau' meiner Huld, meiner Liebe!

Tannhäuser.

Wer, Göttin, dir entfliehet
flieht ewig jeder Huld!

Venus.

Nicht wehre stolz dem Sehnen,
wenn zurück zu mir es dich zieht!

Tannhäuser.

Mein Sehnen drängt zum Kampfe,
nicht such' ich Wonn' und Lust!
Ach, mögest du es fassen, Göttin!
Hin zum Tod, den ich suche,
zum Tode drängt es mich!

Venus.

Kehr' zurück, wenn der Tod selbst dich flieht,

Ein Grab dir selbst verwehrt?		wenn vor dir das Grab selbst sich schliesst!
Tannhäuser.	**Tannhäuser.**	**Tannhäuser.**
Den Tod, das Grab im Herzen, Durch Busse find ich Ruh'.	Je porte dans mon cœur et la tombe et la mort. La pénitence un jour doit me conduire au port.	Den Tod, das Grab hier im Herzen ich trag', durch Buss' und Sühne wohl find' ich Ruh' für mich.
Venus.	**Vénus.**	**Venus.**
Nie ist dir Ruh beschieden, Nie findest du dein Heil! Kehr' wieder, suchst du Frieden! Kehr' wieder, suchst du Heil!	Si le repos t'échappe et la paix t'est ravie, Reviens trouver ton salut près de moi.	Nie ist dir Ruh' beschieden, nie findest du Frieden! Kehr' wieder mir, suchst einst du dein Heil!
Tannhäuser.	**Tannhäuser.**	**Tannhäuser.**
Göttin der Wonne, nicht in dir — Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!	Reine de volupté, non, je n'attends de toi Ni repos, ni salut!... Ma foi n'est qu'en Marie!	Göttin der Wonn' und Lust! Nein! ach, nicht in dir find' ich Frieden und Ruh'! Mein Heil liegt in Maria!

Der erste Entwurf ist ziemlich sorglos hingeschrieben; die formale Ausführung erfolgte erst durch Nuitter. Der französische Text ist klarer und einfacher als die deutsche Vorlage. Bei der Vertonung hat Wagner nach dem Zeugnis der Franzosen trefflich deklamiert, die Reime aber melodisch nur teilweise beachtet:

Ah! si je retrouvais
sa beauté, son sourire!
Hélas! si je pouvais
rentrer dans son empire!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Aurais-je mérité qu'à moi, par qui tout aime,
on ôtât du pardon l'ineffable plaisir?
C'est la reine d'amour, c'est Vénus elle-même
que tu voudrais contraindre, ingrat, à te haïr!

Die erste Stelle ist schon im Entwurf gereimt, nur wurden die klingenden und stumpfen Reime von Nuitter vertauscht. Während Wagner bei der Rückübersetzung die zweite im Entwurf nicht gereimte Stelle der Melodie entsprechend reimt, hat er dies bei der ersten Stelle leider versäumt. Einen neuen melodisch sehr wirksamen Reim bringt der deutsche Text:
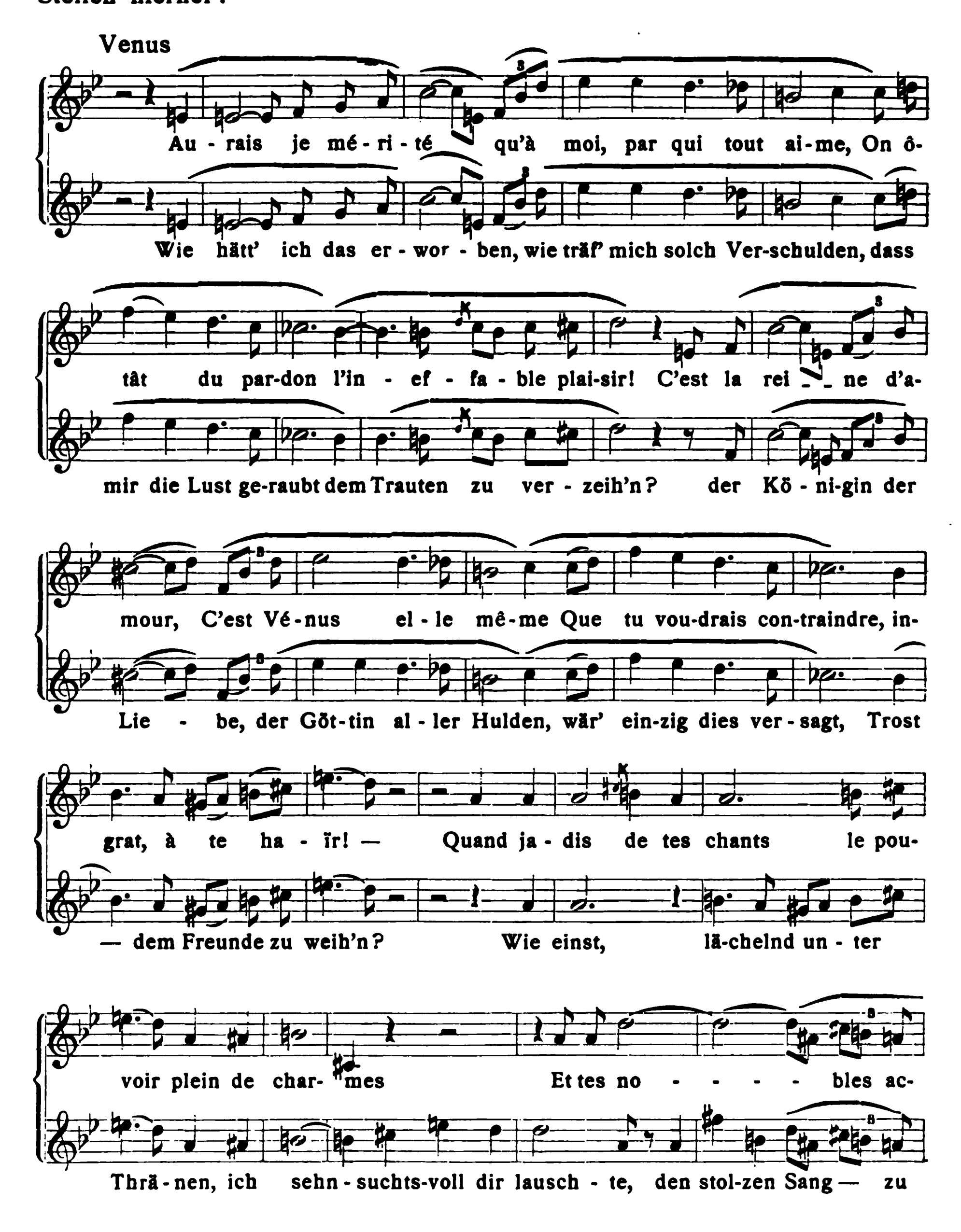
Nie ist Ruh dir beschieden,
nie findest du Frieden!
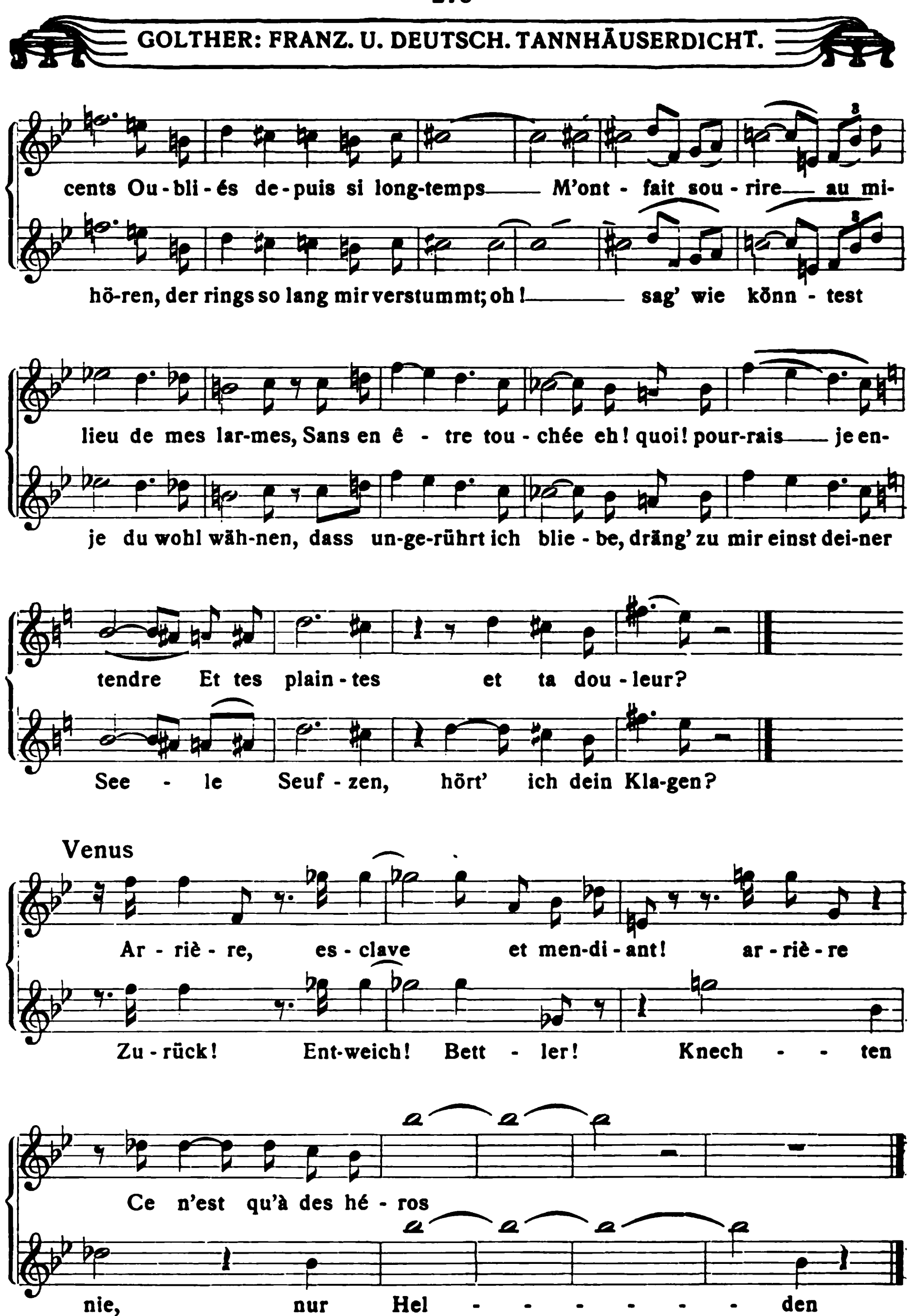
Auch Tannhäusers Worte:

Den Tod, das Grab
hier im Herzen ich trag' —

binden wenigstens durch Assonanz das melodisch Zusammengehörige. Bei einheitlicher Fassung würde die ausgehobene Stelle mithin drei musikalisch begründete Reimsätze, im übrigen aber reimlose freie Rhythmen enthalten. Besondere Schwierigkeiten bereitete die Rückübersetzung da-

durch, dass möglichster Anschluss an den Wortlaut des ersten Entwurfes gesucht wurde. Daraus erklärt sich die zum Teil schwerflüssige Sprache. In der musikalischen Deklamation musste Wagner sehr viel ändern, manchmal die Singstimme ganz neu führen. Ich setze zwei besonders lehrreiche Stellen hierher:





Es ergiebt sich somit, dass die neugedichtete Scene nicht bloss durch die neue Sprache an und für sich, sondern auch durch die französische Durchgangsstufe ihr eigenartiges Gepräge erhielt.

So ist z. B. die von Münzer S. 173 als holperig getadelte Stelle:

„von meinen Lippen, aus meinen Blicken,
schlürfst du den Göttertrank, strahlt dir der Liebesdank"

wo Wagner wiederum der Melodie zu lieb Binnenreim sucht, im Französischen glatter:

bois de ma lèvre le doux nectar,
vois la tendresse dans mon regard!

Es musste für eine dem französischen Sprachgeist entnommene Melodie eine deutsche Wortunterlage nachträglich gefunden werden. Dem deutschen Sänger und Zuhörer erwachsen Schwierigkeiten, die im Französischen viel weniger auffallen. Der französische Tannhäuser wirkt sprachlich einheitlicher als der deutsche.

Unsere Ausführungen werden für manchen Münzers Ansicht, dass der deutsche Tannhäuser für die deutschen Bühnen dem französischen vorzuziehen sei, nur bestätigen. Ich ziehe aber trotzdem einen völlig andern Schluss und wiederhole: „Was vor 1861 liegt, ist gewiss geschichtlich höchst anziehend, künstlerisch aber überwunden" (Musik I, 2015). Wagner hat an ernster Stelle, in den herrlichen Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld (Schriften 8, S. 227) sich für die alleinige Gültigkeit des neuen Tannhäuser ausgesprochen. Er hat im Tristanjahr 1865 der Mühe der deutschen Umarbeitung sich unterzogen. Zu den stolzesten Erinnerungen, die die Münchener Bühne aus jenen grossen Tagen davontrug, gehört das unerschütterliche Festhalten am „einzig gültigen" Tannhäuser. Der so kräftig und deutlich wiederholt ausgesprochene Wille des Meisters für die Aufführung seines Werkes darf nicht mit lehrhaften Erörterungen einfach beiseite geschoben werden. In Bayreuth war daher 1891 auch keinen Augenblick zweifelhaft, welcher Tannhäuser aufzuführen sei. Die Bearbeitung letzter Hand ist aber die Münchener von 1865.

Münzer (S. 186) beklagt den Wegfall von Walthers Lied im Sängerkrieg. Wohl war ein äusserer Anlass schuld daran, aber wenn Wagner auch 1865 an dieser Änderung festhielt, so leitete ihn ein durchaus richtiges künstlerisches Gefühl, dem Münzer wenig stichhaltige literarhistorische Erwägungen gegenüber stellt. Walthers Lied ist merkwürdig farblos und matt, keine Spur vom echten Walther findet sich darin. Überhaupt ist im Tannhäuserdrama kein Platz für Walther neben Wolfram. Walther muss entweder sehr stark hervortreten oder gar nicht. Seine Gestalt, die ein geschmackvoller Darsteller am besten an Natters Waltherstandbild in Bozen anlehnen würde, darf gewiss auf der Wartburg zum Gesamtbild nicht fehlen. Aber zu irgend welcher Bethätigung kommt er nicht. Münzer folgert eigentümlich, wenn er, gestützt auf die schwächste Stelle,

das Lied Walthers, dem alten Tannhäuser vor dem neuem den Vorzug giebt! Und das orchestrale Zwischenspiel zwischen Wolframs und Tannhäusers Lied im Sängerkrieg nennt er „schemenhafte musikalische Reminiscenzen an den Venusberg"! Der alte Tannhäuser lässt, nach der Spielweisung zur dritten Strophe des Venusliedes, seine Harfe im Berg zurück; der neue Tannhäuser (deutsche Partitur) nimmt sie mit auf die Oberwelt. Aus eben dieser Harfe strömt nun der fremde Zauber, der ihn im Sängerkrieg entzückt. Und diesen tief psychologischen Vorgang schildert meisterhaft das erwähnte Zwischenspiel der neuen Partitur.

Die Zusammenziehung der beiden Tannhäuserlieder in eins gelang französisch übrigens besser als deutsch:

Mais les attraits que l'on sent vivre,
le cœur qui bat auprès du mien,
ce corps dont la beauté m'enivre,
mêlant mon être avec le sien . . .
voilà le charme qui m'appelle,
je m'abandonne à ces plaisirs,
car cette source est éternelle
comme éternels sont mes désirs!

Doch was sich der Berührung beuget
Mir Herz und Sinnen nahe liegt,
was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
in weicher Formung an mich schmiegt, —
ich nah ihm kühn, dem Quell der Wonnen
in die kein Zagen je sich mischt,
denn unversiegbar ist der Bronnen,
wie mein Verlangen nie erlischt!

Den französischen Dichter band keine Überlieferung, der deutsche musste längst festgefügte Sätze neu aneinander reihen.

Wenn man den „Stilunterschied" immer wieder betont und kritisch aufsucht, statt sich dem künstlerischen Gesamteindruck hinzugeben, so spielt dabei doch wohl auch viel Vorurteil und Gewohnheit mit und der seit Bayreuth doch nicht mehr haltbare philiströse Lehrsatz, zwischen Wagners „Opern" und „Musikdramen" sei eine unüberwindliche Kluft. Man führe nur auch den Teil der alten Partitur, den die neue beibehält, stilgerecht auf, beseitige überhaupt die ganze Tannhäuseroper, und die Stilverschiedenheit wird alsbald viel weniger fühlbar sein. Ich möchte hier noch persönliche Empfindungen anführen. Zehn Jahre lang war es mir in München vergönnt, nur den neuen Tannhäuser und zwar sehr oft zu hören. Den alten hatte ich fast vergessen, als vollends 1891 in leuchtender Schönheit der Bayreuther Tannhäuser erstand. Seitdem erregt jede Aufführung der alten Fassung der Partitur bei mir das peinlichste Gefühl der Unvollkommenheit. Darunter wird jeder leiden, dem der neue Tannhäuser einmal künstlerisch lebendig wurde. Und das ist viel schlimmer, als die bald überwundene Überraschung, die man beim ersten Hören der neuen Fassung erlebt. Wie schreibt doch Wagner von Schnorrs Tannhäuser (Schriften 8, 230):

„Das ganz Neue wirkte durch Irrewerden an dem Gewohnten fast bis zur Befremdung. Von einem sonst geistig nicht unbegabten Freunde hatte ich mich geradewegs darüber belehren zu lassen, dass ich eigentlich kein Recht dazu hätte,

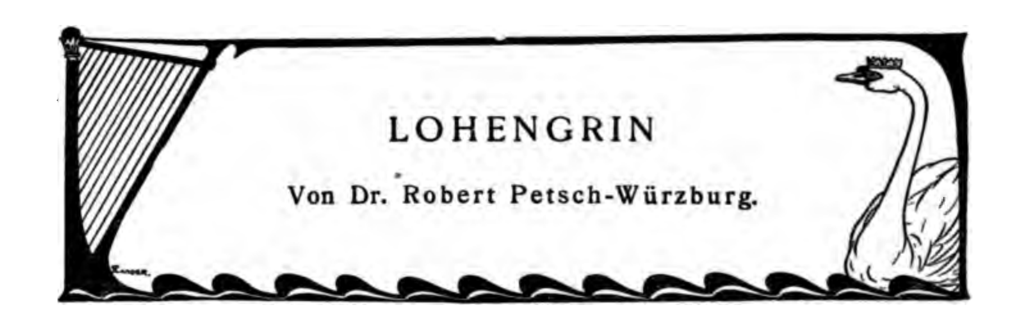
den Tannhäuser auf meine Weise dargestellt haben zu wollen, da das Publikum, wie meine Freunde, welche dieses Werk überall günstig aufgenommen, offenbar dadurch ausgesprochen hätten, dass die bisherige, wenn auch mir nicht genügende, gemütlichere, mattere Auffassung im Grunde genommen die richtigere sei."

Wer etwa von der Herrlichkeit der Tannhäuserouvertüre, die die deutsche Partitur in ein einleitendes Vorspiel verwandelt, auch im Theater nicht lassen kann, dem kommt die französische Partitur zu Hilfe, wo die alte Ouvertüre steht, und das neue Bacchanal mit 26 Takten eingeleitet wird. Doch ist das ein Notbehelf, der besser unterbleibt. Die alte Ouvertüre macht im Konzertsaal als „symphonische Tannhäuserdichtung" auch stets grossen Eindruck und kann so fortleben.

Wir besitzen seit 1887 den sog. „Urfaust". Da herrscht durchaus einheitlich Goethes Jugendstil. Für den Forscher ist es reizvoll, Vergleiche anzustellen. Aber werden wir nun darum den vollendeten I. Teil des Faust drangeben und gar von der Bühne verbannen? Wir erkennen im fertigen Faust mindestens ebenso grosse, unverträgliche Stilverschiedenheiten, z. B. die Blankversscenen neben den Knittelversen und der Prosa, wie im neuen Tannhäuser. Der Forscher, vielleicht auch der feinfühlige Laie merkt sofort, wo der gereifte Goethe neben und nach dem jungen Stürmer und Dränger das Wort ergreift. Sogar ganz neue, dem ersten Entwurf widersprechende Gedanken treten in der Handlung hervor. Und doch bleibt für uns Faust I ‚einzig gültig'. Sollen wir vielleicht auch den neuen herrlichen Schluss im Vorspiel und dritten Aufzug des fliegenden Holländer wieder aufgeben? Dieser Schluss ist völlig im neuen Stil und passt garnicht zur alten Holländermusik. Nur ist diese Thatsache sehr wenigen bekannt und erregt daher auch keinen Anstoss.

Schliesslich hebe ich hervor, dass der 1847 geänderte Schluss des dritten Aufzugs im Tannhäuser („Musik" I 1845 ff.; 2005) sehr anfechtbar ist, da manche Unwahrscheinlichkeiten, z. B. das Erscheinen des Leichenzuges im Thal, sich ergeben. Ich meine folgerichtig, entweder müssen die deutschen Bühnen überhaupt den ‚Ur-Tannhäuser' aufführen oder die Bearbeitung letzter Hand, den neuen Tannhäuser. Durchaus abzulehnen ist aber jene Übergangsform, die leider immer noch an den Bühnen vorherrscht.

Es ist Aufgabe und Ehrenpflicht jeder vornehmen und wahrhaft künstlerischen Bühne, den neuen Tannhäuser für die Aufführung als einzig gültig anzuerkennen und den Zuhörern dieses wundervolle Kunstwerk nicht mehr länger zu Gunsten einer im wichtigsten Teil veralteten und überholten, vom Meister selbst verworfenen Fassung vorzuenthalten.



LOHENGRIN

Von Dr. Robert Petsch-Würzburg.

Die Theaterstatistik lässt uns nicht einen Augenblick darüber im Zweifel, dass unter allen Wagnerschen Musikdramen „Lohengrin“ bei weitem am häufigsten aufgeführt wird und das „populärste“ Werk des Meisters in Deutschland ist. So erfreulich es nun auf der einen Seite sein mag, dass ein so gewaltiges künstlerisches Selbstbekenntnis zu so vielen Herzen spricht, so können wir doch auf der anderen Seite die bange Frage nicht unterdrücken: hört denn das Publikum überhaupt aus dem Werke das heraus, was der Künstler hineinlegte und was sich bei einigem guten Willen auch wirklich daraus entnehmen lässt? Wo ich in der „guten Gesellschaft“ das Gespräch auf „Lohengrin“ bringe, treffe ich bloss auf Töne des Mitleids mit dem schönen, jungen Ritter, der nach kurzem Liebesglück in die Ferne ziehen muss und dadurch in eine bedenkliche Nähe zum Trompeter von Säckingen rückt, ich höre den Brautzug klimpern und Lohengrins Erzählung von seiner Heimat als Salonarie entstellen. Wozu musste aber dieser Lohengrin gerade ein Gralsritter sein? Was wollte Wagner mit dem Werke sagen? Darauf wissen die wenigsten zu antworten.

„Der Not entwachsen Flügel;“ das Wort der „Meistersinger“ ist das Motto für alle Wagnerschen Dichtungen; sie sind aus tiefem Weh, aus urgewaltigem Sehnen nach einer neuen Zeit reiner Menschenliebe im edelsten Sinne, das heisst gegenseitiger Förderung und Erziehung zu höchsten sittlichen Zielen entstanden; dies Sehnen glaubte der Meister allenthalben wahrzunehmen, wo noch unverdorbene Natur vorherrscht oder doch durch die moderne „Civilisation“ durchschimmert; das Volk ist ihm ja die grosse Menge derjenigen, „die eine gemeinsame Not empfinden“; doch fühlt sie der Künstler tiefer, diese Not des Hastens und Jagens, des krassen, erniedrigenden Materialismus, des Egoismus und Schablonentums in Staat und Gesellschaft. Und „wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab ihm ein Gott zu sagen, was er leide“. Von Paris war er in die deutsche Heimat zurückgeeilt, wo er reinere, offenere Herzen zu finden hoffte. Noch als Dresdener Kapellmeister glaubte er an eine nahe und gründliche Reinigung der Gesellschaft durch eine Revolution, an einen harmonischen Ausgleich zwischen den beiden Grundtrieben der Menschennatur, dem



Auslebens- und Liebestrieb, gegen deren Vereinigung sich das Griechentum durch die Einführung der Sklaverei, das Christentum durch Unterdrückung der Rechte des Körpers versündigt habe; er will Vollmenschen erziehen, die zugleich im Dienste für die Gemeinschaft aufgehen; weder das üppige Leben des Venusberges noch die blutlose Sittlichkeit der Wartburg kann der reine, gesunde Mensch auf die Dauer aushalten. Freilich, während sein starker Wille, durch philosophische Reflexionen gelenkt, die neue Gesellschaftsform für die Zukunft anstrebt, erfüllt doch die Seele des Künstlers ein tiefer Pessimismus: die babylonische Sinnlichkeit von Paris und die deutsche Philisterhaftigkeit und Biedermeierei sind ihm gleichermassen verdächtig; dort keine Tiefe, hier keine Warmblütigkeit; und dieser Pessimismus führt in seinen ersten drei Werken zu jenem tragischen Ausgang, der uns nichts von der Hoffnungsfreudigkeit ihres Schöpfers verrät: wie Ibsen steht er der Gegenwart als Pessimist, der Zukunft als Optimist gegenüber. Ja, er versucht es auch einmal, mit beissender Ironie der Gegenwart entgegenzutreten; in Marienbad entsteht 1845 der erste Entwurf zu den „Meistersingern",*) der noch nicht, wie das vollendete Werk, die Erziehungsgedanken des Meisters in geläuterter Form darstellt, sondern auf eine sehr oberflächliche Versöhnung zwischen Genie und Bildungspöbel ohne wahre innerliche Einigung hinarbeitet; Wagner mochte zeitweilig auch an einen faulen Kompromiss statt an ehrlichen Kampf und wahren Frieden denken; aber gerade, indem er sich mit künstlerischer Eindringlichkeit die Möglichkeit solches Kompromisses vor Augen stellte, lernte er ihn gründlich verachten und aus der Entrüstung über seine eigene Schwäche erwächst der „Lohengrin"; der schon früher ins Auge gefasste Stoff gewinnt plötzlich eine ganz neue Bedeutung. Die Volkssage ist der Spiegel der Volksseele, der ihr geheimstes Sehnen und Wünschen wiedergiebt; in der Gralssage hat das Volk allmählich seine tiefsten religiösen Gefühle und damit seine heiligsten Ideen überhaupt verdichtet, denn für das Volk ist die Religion doch das einzige, wodurch es wahrhaft über die Misere des Alltags erhoben wird; dieser selbe Gral, der in der Sage der Mittelpunkt des reinsten Gottesdienstes ist, wird nun auch für Wagner zum Symbol für das reinste Streben seiner Seele, für seine Auffassung der Kunst als einer Macht, wodurch die Welt regeneriert werden soll. Freilich war der Meister mit seinen Bestrebungen auf gründliche Verständnislosigkeit, Widerspruch und Hohn gestossen; mit der Stärke des Tragikers zieht er aus seinen Erfahrungen die verallgemeinernde Konsequenz: Der Künstler „kommt in sein Eigentum, aber die Seinen nehmen ihn nicht auf"; darin beruht das tiefe Herze-

*) Diesen Entwurf brachte die „Musik" I. Heft 20/21.

leid des Künstlers, dass die Welt sich nicht menschlich von ihm fassen lassen will; wissen sie doch kaum etwas von dem Ideal reiner Menschlichkeit, von der Aussöhnung der beiden Seelen in Fausts Busen; sie kennen nur gemeinste Sinnlichkeit oder weltfremdes Entsagen. Zu weltfremder Erhabenheit hatte sich auch Wagner mit seinem „Tannhäuser“ durchgerungen; es drängt ihn, wieder zu Seinesgleichen herniederzusteigen; auf der eiskalten Höhe dort oben kann er es auf die Dauer nicht aushalten, er muss sich ins Leben stürzen, um seine Seele aufs neue anzuregen, um menschliche Empfindungen durchzukosten und sie aufs neue wiederverklären zu können, zugleich aber auch um das weiter zu geben, was er sich errungen hat; dazu ist aber nötig, dass man den Künstler gläubig hinnehme, wie er ist: als einen Gewordenen, dessen geheimnisvollen Werdegang nie ein Menschenauge ganz durchforschen wird; das wollen aber die Menschen nicht; sie fragen nach der Berechtigung des Eindringlings, nach seinem Bildungsgang, nach seinen Lehrern, nach seiner bürgerlichen Stellung, nach lauter Einzelheiten, aus denen sie sich doch nie und nimmermehr die ganze Persönlichkeit zusammenweben können und wodurch sie den ruhigen Genuss seiner Kunst sich unmöglich machen, indem sie mit rauhen Fingern den zarten Staub von den Flügeln des Falters streifen und ein hässliches „Etwas“ in den Fingern behalten. Und dennoch muss „Lohengrin“ zu den Menschen gehen; denn er glaubt wenigstens an eine Macht, die auch den Alltagsmenschen von Zeit zu Zeit über sich selber erhebt: die Liebe. Und so sucht er nach einem Wesen, das ihn aus Liebe versteht und hinnimmt, wie er ist: „Er sucht das Weib, das an ihn glaubt, das nicht fragt, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebt, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene.“

Im gewissen Sinne behält ja denn auch Lohengrin Recht: Elsa fühlt eine derartige Liebe. Aber wie Lohengrin ein Doppelwesen, ein „Mensch mit seinem Widerspruch“ ist und dadurch erst dramatisch möglich wird, wie in ihm der Gott lebt und doch wieder der rein menschliche Zug zu den Menschen, so ist auch Elsa ein zwiespältiges Wesen; der Zug nach oben führt sie Lohengrin entgegen, aber auch in ihrer Seele haben die Mächte der Erde eine Stätte; nur darum können diejenigen, die von der Erde sind, Einfluss auf sie üben, weil sie an verwandte Saiten ihres Herzens rühren dürfen. „Der Not entwachsen Flügel.“ Gerade die äusserste Bedrängnis hat ihre hoheitsvolle, reine Seele sich aus dem Wust emporarbeiten lassen, ihre starke sittliche Natur fordert einfach das Eingreifen des Himmels und seinen Schutz gegen die schweren Beschuldigungen, die ihre Gegner gegen sie erheben. Sie kann nicht angeben, wie und von wannen diese Hilfe kommen solle und doch ist sie des Eingreifens höherer Mächte sicher, sie verlangt ein „Wunder“,

wie es dem religiösen Gefühl des naiven Menschen entspricht; nur sollte sie es dann auch als Wunder aufnehmen und sich hüten, das Geheimnisvolle in das Licht des Alltags zu rücken. Sobald aber die Not vorüber ist, als Elsa auf ihrer Höhe steht und zu „geniessen" beginnt, erlahmen der Seele Flügel und „das Allzumenschliche" tritt in seine Rechte; es würde auch ohne fremde Einflüsterungen allmählich aufwachen, die gemeine Neugier würde sich von selbst regen, Elsa würde sie bekämpfen, vielleicht mit Erfolg, vielleicht auch nicht; das Drama schreitet rascher vorwärts und bedient sich dafür einer Mittelperson; wie Goethe das Gemeine, das den Menschen herniederzieht, im Mephistopheles verkörpert, so Richard Wagner das irdische Trachten in Ortrud. Es ist ein feiner Zug des Meisters, dass er nicht den Ritter Telramund zu Elsas Widersacher macht — der starke Mann gegen das zarte Weib hätte einen widerwärtigen Eindruck erweckt; dafür ist Ortrud ein wahres Meisterstück dichterischer Charakterisierungskunst geworden. Sie ist in allem das Gegenteil Elsas; diese glaubt an einen Gott, den man nicht sieht, den aber das Gefühl als lebendig und wirksam empfindet; Ortrud hat kein Gefühl, sie ist kalte Verstandesnatur und hält sich an das sinnlich Greifbare, sie ist Anhängerin des alten Heidentums; der Gegensatz ruht aber noch tiefer; der neue Glaube fordert die unbedingte Hingabe der eigenen Persönlichkeit; Ortrud aber ist Egoistin durch und durch; freilich empfindet sie die endliche Überlegenheit der neuen Religion, der sie einfach nicht folgen kann, aber um so heftiger wird ihr instinktiver Hass gegen diesen siegreichen Glauben, den sie wenigstens in seinen einzelnen Vertretern zu treffen hofft. Hören wir den Meister selbst:

„Ortrud ist ein Weib, das die Liebe nicht kennt. Hiermit ist alles, und zwar das Furchtbarste, gesagt. Ihr Wesen ist Politik (schlaue Berechnung). Ein politischer Mann ist widrig, ein politisches Weib aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weib, die Liebe zu der Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzlich wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Hass gegen alles Lebende, wirklich Existierende äussern kann. Beim Manne wird solche Liebe lächerlich, bei dem Weibe aber furchtbar, weil das Weib ... bei seinem natürlichen, starken Liebesbedürfnisse ... etwas lieben muss, und der Ahnenstolz, der Hang am Vergangenen, somit zum mörderischen Fanatismus wird. Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen, als politische Frauen. Nicht Eifersucht auf Elsa ... etwa um Friedrichs willen ... bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sie einzig in der Scene des zweiten Aktes, wo sie, nach Elsas Verschwinden vom Söller, von den Stufen des Münsters aufspringt und ihre alten längst verschollenen Götter anruft. Sie ist eine Reaktionärin, eine nur auf das Alte Bedachte und deshalb allem Neuen Feindgesinnte, und zwar im wütendsten Sinne des Wortes: sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, nur um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu schaffen. Aber dies ist keine eigensinnige, kränkelnde Laune, sondern mit der ganzen Wucht eines eben nur verkümmerten, unentwickelten, gegenstandslosen, weiblichen Liebes-



verlangens nimmt diese Leidenschaft sie ein: und daher ist die furchtbar grossartig. Nicht das mindeste Kleinliche darf daher in dieser Darstellung vorkommen: niemals darf sie etwa nur malitiös oder piquiert erscheinen; jede Äusserung ihres Hohnes, ihrer Tücke muss die ganze Gewalt des entsetzlichen Wahnsinns durchblicken lassen, der nur durch die Vernichtung anderer oder durch die eigene Vernichtung zu befriedigen ist."

Diese ausführliche Charakteranalyse zeigt, dass wir in der Zusammenstellung mit Mephistopheles nicht fehl gingen: es ist etwas Dämonisches in Ortruds Natur, in ihrer schlau berechnenden Politik. Dämonisch ist aber auch das irdisch-berechnende Element, das in jeder Menschenbrust wohnt, um so mehr, wenn es sich mit einer Äusserung der besseren Natur in uns verbindet, wie bei Elsa. Dass wahre und falsche Liebe, wahres und schädliches Mitleid so schwer von einander zu scheiden sind, das macht die Kunst des Lebens zur schwierigsten aller Künste. Elsa ist unerfahren; gerade das macht sie Lohengrin liebenswürdig, diese verhältnismässige Unbeflecktheit durch das Irdische; das macht sie aber auch gerade gefährlich für ihn; auch er ist der Künstler, dem dies Leben ein schwieriges Rätsel ist, dem das Wort „Seid klug wie die Schlangen", noch nicht ganz in Fleisch und Blut übergegangen ist. Wie Kundry bei Parsifal, so sucht sich Ortrud durch Mitleid in das Herz Elsas einzuschleichen, der Plan gelingt, die Worte der Bösen wirken nach, so heftig sich die Reine zunächst dagegen zu wehren scheint; nun wird ihre Liebe durch Besorgnis gefälscht; der reine Mensch geht, wie Goethe es im 2. Teil seines „Faust" von der Stärke im Bunde mit der Klugheit rühmt, unbeirrt durch Furcht und Hoffnung seines Weges; Elsa ist besorgt um das Ansehen, um die Stellung ihres Gatten; statt blindlings zu vertrauen, dass derjenige, der mit der Allgewalt eines Gottes erschien und sie rettete, dem ganzen Philisterpack gegenüber stand halten wird, dringt sie in ihn, um doch auch sein Ansehen unter den Menschlein retten zu können.

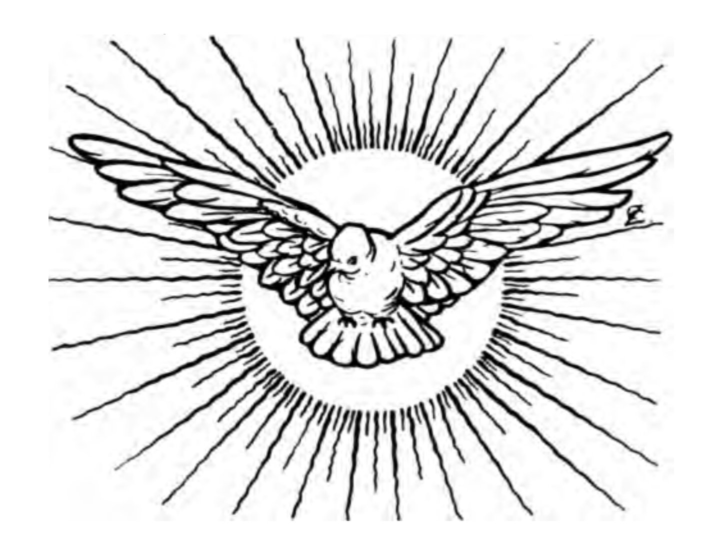
Lohengrins schönstes Glück ist vernichtet. Was hatte er gehofft? Ein Jahr an seiner Seite lebend, hätte Elsa die höchste Liebesprobe bestanden; ohne Frage dem hingegeben, der ihr alles war, wäre sie durch ihn sacht empor geführt worden, durch seine helfende, versagende und entsagende, dienende und erziehende Liebe; das Göttliche, das er brachte, wäre ihr zur zweiten Natur geworden, sie hätte wahrlich nicht mehr zu fragen brauchen. Und die Folge? Eine Seele ganz unbedingt für das Göttliche gewonnen, hätte eine Rückwirkung auf die ganze Menschheit ausüben müssen. Da wäre das Heilige dann verkörpert, als Grossmacht in die Welt getreten und aller Zauber, alles Heidnische, alle Bosheit, Schlechtigkeit und Selbstsucht, alles Lichtscheue und Verbrecherische wäre überwunden worden und von selbst dahingefallen und Gottfried, Elsas Brüderlein, das Ortrud in den Schwan Lohengrins verwandelt hat, von

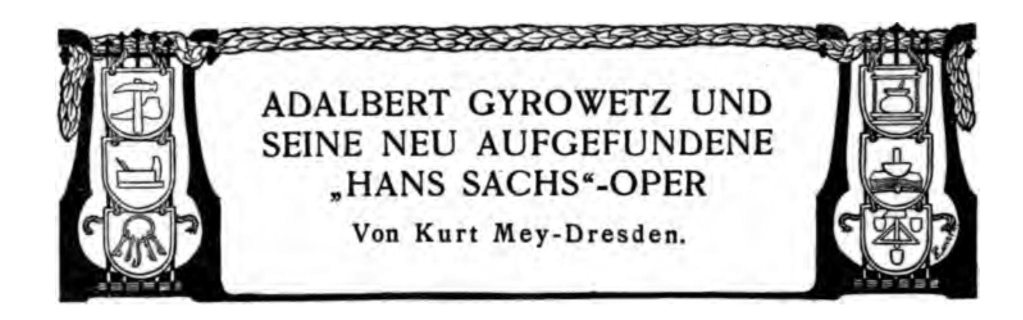
seinem Zauber frei geworden; es hätte nicht mehr des Gewaltaktes bedurft, den Lohengrin jetzt am Schluss aus Mitleid vollziehen muss: das Wunder wäre kein Wunder mehr gewesen, sondern das Wunderbare, das Göttliche wäre zur zweiten Natur, das Unbegreifliche zum Ereignis geworden.

Das Ideal ist zerstört; zugleich aber sehen wir nun ein, warum Wagner seine Elsa so edel, so rein und fromm dargestellt hat, wie überhaupt ein Menschenkind auf Erden nur werden kann; die ganze Handlung musste durch und durch typischen Wert haben; wäre Elsa minderwertig, hätte sie gesündigt im gewöhnlichen Sinne, Lohengrin müsste sich mit Abscheu und Entsetzen von ihr wenden, aber doch vielleicht bei einer anderen sein Glück zu finden hoffen; nun aber schaut er, der Gottgesandte, der Ritter des Grals, mit dem Tiefblick des Genies in die Welt hinein; er sieht, dass die Reinste und Edelste, die auf Erden wandelt, sich nicht seinen Bedingungen fügen kann; das Göttliche hat als solches dauernd keine Stätte in der Welt, die Menschheit sucht es zu sich herabzuziehen, wie sie das Evangelium im Dogma verknöchern lässt; Elsa hat nicht schlecht, sie hat menschlich gehandelt, es war eine Naturnotwendigkeit in ihrem Handeln, der Kampf zwischen dem Zuge nach oben und dem Gegenzuge nach unten in der Menschenbrust wurde nicht bloss in ihrer Seele gekämpft, er ist ein ewiger, von der Natur gewollter Kampf. Und darum muss derjenige, der einmal Höhenluft genossen hat, der Gralsritter, der Künstler, sich immer wieder auf seine einsame Höhe zurückziehen, wenn er sich zu neuem Wirken sammeln will; die Menschlein können ihm nicht folgen; sobald er unter ihnen erscheint, ist er des Missverständnisses seiner Absichten und seines Schaffens sicher und doch zieht ihn immer wieder die Liebe zu den Seinen hernieder, wie Christus in Goethes wundervollem Jugendfragment „Der ewige Jude“ die Erde anredet: „O mein Geschlecht, wie sehn' ich mich nach dir und du, mit Herz und Liebesarmen, flehst du aus tiefem Drang zu mir, ich komm', ich will mich dein erbarmen.“

Freilich, Lohengrin kehrt nicht wieder: die Einheit des Dramas verlangte einen Abschluss der Handlung. Aber seine Liebe, seine strenge, erziehende Liebe ruht auch jetzt noch nicht; er könnte ja enttäuscht, verbittert von dannen ziehen, ohne sich gegen unwürdigen Verdacht zu rechtfertigen, ohne den Verleumdern Rede zu stehen; und doch endet seine ernste, strafende Erzählung von der Gralsheimat mit Worten innigster Liebe zur Elsa. Warum das? Die Menschheit hat zwar kein Wesen hervorgebracht, das ihm unbedingt und ewig glaubt, aber Elsa hat ihm doch geglaubt, sie hat bewiesen, dass in den Menschen eine Erinnerung an eine ewige Heimat lebt und diese Sehnsucht nach dem entschwundenen Gut ist es allein, die alles Gute und Vornehme in der Welt zustande-

bringt; das letzte Ideal wird die Menschheit nie erreichen, davon ist Wagner so gut überzeugt, wie Goethe im Faust: „Wenn starke Geisteskraft die Elemente an sich herangerafft, kein Engel trennte geeinte Zwienatur der innigen Beiden, die ewige Liebe nur vermag's zu scheiden“ ... aber die Geisteskraft ist doch da und darf als solche nicht verkümmern; das ist hoher Mut des Lebens, ewig einem Ideale nachzustreben, auf die Gefahr hin, ja mit der Gewissheit, es nie ganz zu erreichen. Dies Höhenbewusstsein will Lohengrin nicht ersticken, sondern durch seine Gralserzählung stärken, er will nicht spurlos von dieser Welt gehen, sondern die Menschen nach sich ziehen. Darin äussert sich die, aller persönlichen Rache entsagende, strenge, erzieherische Liebe, dieselbe Liebe, die aus den starken Worten des Erlösers an die Menschheit sprach. Lohengrin ist die erste männliche Erlösergestalt, die Wagner aufgestellt hat: vorher lag die Rolle in den Händen einer Senta und Elisabeth; von hier aber führt die Bahn aufwärts von Siegfried über Hans Sachs zu Parsifal; überall handelt es sich um die Herauskehrung des „Rein-Menschlichen“, trotz der starken Wandlungen, die Wagners Weltanschauung scheinbar durchgemacht hat, immer bleibt die Parole bestehen: „Aufwärts, vorwärts, einwärts“.





Wer, der nicht gerade Musikhistoriker von Fach ist, kennt heute einen Adalbert Gyrowetz? Und doch war dieser zu seiner Zeit, die allerdings bis zu einem Jahrhundert zurückliegt, ein nicht nur höchst angesehener, sondern auch sehr populärer Komponist, dessen Ruhm von seiner hauptsächlichen Wirkungsstätte Wien aus über ganz Deutschland sich verbreitete, ja, den man eine Zeit lang so überschätzte, dass man seine Kompositionen, besonders seine Opern, neben, ja über die eines Mozart stellte. Die Zeit, der unerbittlich gerechte Richter, hat inzwischen anders geurteilt: Gyrowetz gehört zu den Vergessenen! Wenn aber heute die Musikgeschichte auch denen gerecht wird, die keine ewige, sondern nur eine vorübergehende Bedeutung beanspruchen dürfen, so gehört ohne Zweifel auch Gyrowetz zu denjenigen, welche der völligen Vergessenheit entrissen zu werden verdienen.

Adalbert Gyrowetz ist am 19. Februar 1763 zu Böhmisch-Budweis geboren, wo sein Vater, der Chordirigent war, ihm eine frühzeitige musikalische Ausbildung zuteil werden liess, so dass er schon als Kind erfolgreich konzertierte. Er erhielt auch bald theoretischen Unterricht, vertraute aber mehr seinem besonders fein entwickelten Ohr als den strengen Gesetzen des Generalbasses. Die Musik sollte aber nur sein Nebenberuf sein, und so bezog er nach erlangter Reife die Universität Prag, um Jura zu studieren. Dabei vergass er aber nicht, sich in Gesang, Violin- und Orgelspiel, sowie in anderen Musikdisziplinen gründlich weiter zu bilden, und komponierte bereits sehr eifrig. Eine Anstellung als Sekretär beim Grafen Franz von Fünfkirchen, dessen Beamte ein kleines Orchester bildeten, schützte ihn vor äusserer Not und regte ihn zu weiterem künstlerischen Schaffen an. Hieran schloss sich eine mehrjährige Studienreise nach Italien. In Wien führte ihn dabei kein geringerer als Mozart selbst als Symphoniekomponisten ein; in Neapel studierte er Komposition bei Sala, immer dabei seinen Unterhalt durch Komponieren verdienend. Insbesondere gewann er die Gunst des Königs von Neapel, dem er sechs ausserordentlich hoch bezahlte Quartette widmete. Gyrowetz verstand

es überhaupt besonders gut, vorteilhafte Verbindungen mit dem hohen Adel überall anzuknüpfen, der damals bekanntlich sehr kunstliebend und musikalisch war. Über Rom, Florenz, Mailand und Genua ging er nach Paris, wo seine Kompositionen bereits guten Ruf genossen und wo ihn die soeben ausgebrochene Revolution, 1789, nicht im geringsten genierte. Noch im selben Jahre finden wir ihn in London, wo er den Prinzen von Wales und den Herzog von Cumberland, sowie bei diesen Josef Haydn kennen lernte, ferner andere Musiker, wie Dussek, Cramer, Clementi u. s. w. Überall komponierte er fleissig, so auch für das neu zu erbauende Odeon in London eine italienische Oper „Semiramis", die indessen bald mit dem neuen Theater verbrannte. Von London begab er sich nach Brüssel, wo er mit Napoleon, der aber noch einfacher Offizier war, zusammentraf, dann nach Berlin, wo er Dupont, Reichardt, Righini, und nach Dresden, wo er Naumann kennen lernte, und kehrte dann über Prag endlich nach Wien zurück, wo er im März 1793 wieder eintraf. Hier fanden seine ungemein beliebten Kompositionen stets die ersten Verleger, so dass ihn die Musik sehr gut ernährte. Er liess sich aber doch beim kaiserlichen Armeegesandten Grafen von Sickingen anstellen, bei dem er in München diplomatische Dienste that. Von dort aus suchte er in Rom vergebens eine Staatsanstellung, als er plötzlich unter sehr günstigen Versprechungen, die nur leider später nicht gehalten wurden, zum Hofkapellmeister in Wien ernannt wurde. Als solcher wirkte er von 1804 bis 1831 und wurde dann mit 500 Gulden pensioniert, während man ihm schon nach 10 jähriger Dienstzeit 2000 Gulden Ruhgehalt zugesagt hatte. So kam es, dass der Enttäuschte manchmal durch persönliches Eingreifen des Kaisers Ferdinand vor direkter Not geschützt werden musste. Auch wurden zu seinem Besten wohl musikalische Akademieen veranstaltet: aber immerhin musste er sich kümmerlich durchhelfen, ohne dass er dadurch seine Jovialität und sein Wohlwollen gegen fremde Künstler eingebüsst hätte. Er war ein Mann von reichen musikalischen, juristischen und allgemeinen Kenntnissen, verstand sechs Sprachen und hätte in seinem Alter wohl ein besseres Los verdient, als ihm zuteil wurde. So aber musste er auch noch seinen Ruhm überleben, wenn auch seine neunzehnte Kirchenmesse, die er mit 84 Jahren komponierte, mit vielem Beifall aufgeführt wurde. Er, in dessen Kindheit noch die Gluckschen Kämpfe fielen, der Haydn und Mozart persönlich kannte und das ganze Zeitalter der musikalischen Romantik nicht unbeeinflusst an sich vorüberziehen sah: er stand schliesslich dem gewaltigen Aufschwung, den die Musik durch Richard Wagner zu nehmen anfing, völlig verständnislos gegenüber. Thätig war er aber noch bis zuletzt. Noch im Mai 1848 erschien das Gedicht „Die Presse frei!" in seiner Vertonung, wie er auch im selben

Jahre eine, jetzt sehr selten gewordene Autobiographie herausgab. Erst am 19. März 1850 starb er, im 87. Lebensjahre.

Über seine musikalische Bedeutung können wir uns dem Urteil von H. W. Riehl anschliessen, aus welchem wir daher einige Sätze anführen wollen: „Er beschränkte sich auf einen engen Kreis, hier war er zuhause, hier fühlte er sich sicher, hier war er erstaunlich produktiv. Unsere Musiker produzieren in allem (?) etwas; Gyrowetz in wenigem vieles. Er war kein sonderlicher Techniker, er hat oft grosse Schnitzer gemacht, weil er durchschnittlich etwas leichtfertig gewesen ist, aber trotzdem müssen wir die Sicherheit und Selbstgewissheit bewundern, mit welcher er so leicht und leichtfertig zu arbeiten weiss. In seiner oberflächlichen Technik war er durch Konzentrierung seines Talentes so ganz und gar Herr und Meister, dass er nicht nur sich selbst, sondern auch die Kritik betrügen konnte, denn seine Technik nimmt sich dadurch — in einiger Entfernung — ganz wie eine solide aus. Der Verfall und die Verflachung der Wiener Tonschule hatten in ihm bereits begonnen, und doch wusste er noch den alten Einfluss seiner Vorbilder in Deutschland und im Auslande zu bewahren. So mächtig war in ihm die bewegende Kraft, die Haydn dem deutschen Instrumentalsatze eingepflanzt hatte, und doch war diese bewegende Kraft ein so einfaches kleines Ding gewesen. Auch Kalkbrenner, der Gyrowetz nur um wenige Wochen im Tode vorausgegangen, gehörte zu den äussersten Ausläufern und zu den Verflachern der Wiener Tonschule" (im Kapitel „Göttliche Philister"). Und Riemann sagt über ihn kurz, aber treffend: „Alles hat die Zeit hinweggeschwemmt, so gefällig und melodiös auch jede Richtung vertreten war."

Wir lassen eine Übersicht seiner Kompositionen folgen (nach Wurzbach,*) deren Anzahl über ein halbes Tausend betrug!

---

*) „Biographie des Adalbert Gyrowetz", Wien, 1848, Mechitaristenbuchdruckerei. Diese konnte ich leider nur flüchtig durchsehen (in der bekannten Musikbibliothek der Firma Peters in Leipzig). Es ist aber die hier zu besprechende Oper „Hans Sachs" in dem Verzeichnis seiner Kompositionen merkwürdigerweise nicht mit aufgeführt; ob ihr Autor sonst von ihr schreibt, vermag ich leider nicht zu sagen. Ich musste mich hinsichtlich biographischer Daten, ausser auf die bekannten musikalischen Handbücher, beschränken auf die Aufsätze von Wurzbach „Adalbert Gyrowetz" im 6. Band des „Biographischen Lexikons von Österreich", 1860, und von C. F. Pohl „Adalbert Gyrowetz" im 10. Band der „Allgemeinen Deutschen Biographie", die aber beide die Autobiographie benutzt haben dürften. H. W. Riehl behandelt ihn in seinem bekannten Werk „Musikalische Charakterköpfe". Das Meyersche Konversationslexikon giebt (in der 4. Auflage) das Erscheinungsjahr der Autobiographie und den Todestag des Tonsetzers falsch an; beide Irrtümer scheint es aus dem „Universallexikon der Tonkunst" von Julius Schladebach und Eduard Bernsdorf übernommen zu haben.

8. bis 12. Jahr: Mehrere Sonaten, Menuette, Walzer, ein Salve Regina, einige Kirchenhymnen, ein Klavierkonzert in B-dur, ein Konzert für Bassethorn, einige Konzertstücke und Partieen für Harmoniemusik.

13. bis 84. Jahr: Fast 50 Symphonieen, 24 Trios für 2 Violinen und Cello, 44 Streichquartette, 3 Quintette, 12 Serenaden mit ganzem Orchester, 36 Klaviersonaten, 12 Nocturni, 4 Konzertantsymphonieen für verschiedene Instrumente mit Orchesterbegleitung, Entreakts zu „Wilhelm Tell" von Schiller, zu „Heinrich Reuss von Plauen", zu den „Kreuzherren in Ägypten", 36 italienische und deutsche Canzonetten.

Grössere deutsche Opern: „Selico" (für das kais. Hoftheater); „Agnes Sorel", 1808; „Ida die Büssende" in 5 Akten, Text von Holbein; „Emerike"; „Der Augenarzt"; „Robert oder die Prüfung"; „Helene;" „Mirina", Melodrama in 3 Akten, Text von Holbein; „Felix und Adele", in 3 Aufzügen.

Kleinere deutsche Opern: „Der betrogene Betrüger"; „Der dreizehnte Mantel"; „Der blinde Harfner"; „Der Sammetrock"; „Winterquartier in Amerika"; „Gemahl von Ungefähr"; „Das zugemauerte Fenster"; „Die Junggesellenwirtschaft"; Das Ständchen"; „Die Pagen des Herzogs von Vendome".

Grössere italienische Opern: „Semiramide" (verbrannt); „Il finto Stanislao" (für Mailand, 1818, 30mal aufgeführt); „Adolfo Federico" (für Wien).

Ballette: 25 grössere und einige kleinere Divertissements; darunter: „Harlekin als Papagei", 1808; „Die Hochzeit der Thetis"; „Urteil des Paris"; „Gustav Adolf", von Muzzarelli; „Hamlet" (!); „Wilhelm Tell" (!); „Lodoiska"; „La femme en colère"; „Alte und neue Welt"; „Das Schweizer Milchmädchen"; „Fee und Ritter".

Kirchenmusik: 19 grosse Messen; ein Tedeum, mehrere Offertorien und Graduale; zwei „Veni sancte spiritus"; eine grosse „Vesper de Beata".

Ausserdem: viele Duette, Terzette, Finales, Ouvertüren, Arietten u. s. w., sowie einen Teil der Landwehrlieder Collins.

Es wurde schon gesagt, dass sich alle diese Kompositionen einer ganz ungewöhnlichen Beliebtheit erfreuten. Von seinen Opern hielten sich am längsten „Agnes Sorel" und „Der Augenarzt", während „Robert oder die Prüfung" sogar Beethovens Beifall hatte. Wie rührig Gyrowetz war, geht auch aus der Mitteilung hervor, welche der Direktor des Körnermuseums in Dresden, Hofrat Dr. Emil Peschel kürzlich im „Dresdner Anzeiger" machte, wonach Gyrowetz 1813 auch bei Theodor Körner, der bekanntlich Hofdichter in Wien war, einen Operntext bestellte, den auszuführen leider der Krieg und des Dichters früher Heldentod verhindert hat.

Es wird dem Leser aufgefallen sein, dass in der Aufzählung der Kompositionen Adalbert Gyrowetz' sich eine Oper „Hans Sachs" nicht befindet. Dagegen wird diese in den Opernhandbüchern von Mendel und Riemann als im Nachlasse des Tondichters aufgefunden erwähnt (was, wie wir sehen werden, kaum stimmen kann); sonst wird sie noch in Kufferaths Buch „Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg", Paris 1899, genannt. Um ihre Spur aufzufinden, wandte ich mich vergebens an die Kaiserliche Bibliothek zu Wien, an die Gesellschaft der Musikfreunde, sowie an einzelne Musikfreunde daselbst, ferner an die Königlichen Bibliotheken zu Dresden und Berlin, auch an bekannte Privatsammler dort, und an das Richard Wagner-Museum zu Eisenach. Ich verfehle nicht, allen denjenigen geehrten Herren, die mir auf meine Anfrage hin in liebenswürdiger Weise Auskunft erteilten und Winke gaben, hierdurch öffentlich meinen verbindlichsten Dank auszusprechen: aber diese Antworten fielen leider sämtlich negativ aus. Ohne Ergebnis schien auch ein öffentlicher Aufruf zu bleiben, den ich erliess und der viel nachgedruckt wurde, bis im Januar auf der Königlichen Bibliothek zu Dresden aus einem Dresdner Hoftheaterkataloge*) konstatiert wurde, dass Partitur, Stimmen und Soufflierbuch sich in der Bibliothek dieses Theaters befinden, und zwar als Manuskript. Sowohl aus Strichen in der Partitur wie aus zahlreichen Regiebemerkungen und Angaben der Besetzung im Soufflierbuch geht hervor, dass diese Oper in Dresden aufgeführt oder wenigstens zur Aufführung vorbereitet worden ist, und zwar im Jahre 1834, was gleichfalls bemerkt ist. Es ist nicht unmöglich, dass Gyrowetz den „Hans Sachs" erst nach seiner Wiener Pensionierung (1831) geschrieben hat, da er sonst doch wohl in Wien aufgeführt worden wäre. Vielleicht hat man dann das Werk des Pensionierten in Wien abgelehnt, und dieser hat es nach Dresden gesandt, wo man es angenommen hat. Jedenfalls darf seine Entstehungszeit zwischen 1831 und 1834 gesetzt werden.

Das Interessanteste an dieser Oper ist ohne Zweifel der Umstand, dass Hans Sachs in der Mitte ihrer Handlung steht. Es ist leider nicht bekannt, wer das Libretto verfasst hat, zweifellos aber ist es ein Produkt

*) An dieser Stelle sei auch dem Generaldirektor der Kgl. Kapelle und des Hoftheaters, Herrn Grafen Seebach, Excellenz, öffentlich gedankt, für die Bereitwilligkeit, mit der mir ein genaues Studium des Manuskriptes ermöglicht wurde. Nach dem Zeugnis des Kustos der musikalischen Abteilung der Kgl. ö. Bibliothek zu Dresden enthält der genannte Theaterkatalog noch manche Raritäten. Ein Verzeichnis derselben wird an ersterer Stelle angefertigt, und die betreffenden Werke werden dem Studium auf der Kgl. Bibliothek zugänglich gemacht, worauf alle diejenigen hierdurch hingewiesen seien, welche sich mit der Geschichte der Oper beschäftigen. Dagegen ist es vorläufig leider noch nicht gelungen, diese Raritäten der Kgl. ö. Bibliothek einzuverleiben.

der wachsenden Hans Sachs-Verehrung der damaligen Zeit. Man erinnere sich, dass Goethe in seinem Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung" den in Verachtung verfallen gewesenen Nürnberger grossen Volksdichter mit einem Schlage wieder zu Ehren gebracht hatte. In Wien folgte zunächst der Hofdichter Deinhardstein dem Beispiel Goethes, indem er ein dramatisches Gedicht in vier Akten „Hans Sachs" verfasste, das seit 1828 über die meisten deutschen Bühnen ging, und zu dem Goethe sogar einen Prolog schrieb. Philipp Reger arbeitete diese Dichtung in eine Oper von drei Akten um, die in jeder Hinsicht eine Verbesserung des Deinhardsteinschen Werkes darstellt und von Lortzing komponiert wurde (1840). Zählt diese Oper auch nicht zu Lortzings besten Werken, so ist sie doch noch heute nicht tot und noch im Januar 1903 in Rostock aufgeführt worden. Es stellt sich bei solchen Werken immer von selber die Frage: Wie verhalten sie sich zu Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg"? Für die genannten zwei Werke habe ich diese Frage in meinem Buche „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst (zweite Auflage, Leipzig 1901, Hermann Seemann Nachfolger) zu lösen versucht und festgestellt, dass Richard Wagner beide Bühnendichtungen gekannt und mancherlei daraus benutzt hat, sowie dass auch noch andere Dichter auf ihn eingewirkt haben, insbesondere der geniale E. T. A. Hoffmann. Es sei nur daran erinnert, dass es sich sowohl bei Deinhardstein wie bei Reger-Lortzing um eine erdichtete Episode aus dem Leben des jungen Hans Sachs handelt, die mit der (ersten) Verheiratung des Dichters abschliesst. Dass die Handlung trotz des Eingreifens historischer Vorgänge erdichtet ist, ist kein Fehler; ist denn nicht die Handlung der „Meistersinger von Nürnberg" gleichfalls völlig erdichtet und dennoch so lebenswahr und so überzeugend, dass selbst ein Hans Sachs-Biograph seinen Helden nimmer besser hätte schildern können?

Gyrowetz' „Hans Sachs" ist die erste „Hans Sachs"-Oper, weil sie spätestens in das Jahr 1834 zu setzen ist. Da der Komponist in Wien wirkte, möchte man vermuten, dass seine Oper gleichfalls aus Deinhardsteins Drama entstanden sei. Das ist aber durchaus nicht der Fall! Um dem Leser einen möglichst deutlichen Einblick in das Werk zu verschaffen, soll sein Inhalt Scene für Scene skizziert werden, damit nicht nur von dem Inhalt, sondern zugleich von dem Aufbau des Werkes ein klares Bild entstehe. Das Werk hat nur zwei, aber sehr lange Akte mit mehrfachem Dekorationswechsel. Der genaue Titel lautet „Hans Sachs. Im vorgerückten Alter. Romantisch-komisches Singspiel in zwei Akten." Personen: Markgraf Georg von Onolzbach — Tenor; Tileman von Brambt, Schultheiss von Nürnberg — Bass; Cajetan von Brambt, sein Sohn —

Tenor; Emma von Paumgartner, sein Mündel — Sopran; Ubald von Paumgartner — Bass; Hans Sachs, Schuhmacher und Vorsteher der Meistersänger-Zunft — Bariton; Ulrike, seine Tochter — Sopran; Willibald, sein Schüler — Tenor; Ratsherren; Meistersänger; Schuhmachergesellen; Nürnbergische Wache; Onolzbachische Reisige; Volk. „Die Handlung geht vor in und bei Nürnberg, dauert vom Abend bis zum folgenden Morgen und fällt in die Mitte des 16. Jahrhunderts.“ —

Eine ungewöhnlich lange Ouvertüre in C-dur (291 Takte) eröffnet das Werk. Sie gibt uns Gelegenheit, die Orchesterbesetzung zu notieren: grosse und kleine Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen, Triangel, grosse und kleine Trommel, Pauken, Streichquartett und Harfe.

Erster Aufzug. Eine geräumige Schusterwerkstätte. Es ist Abend.

1. Auftritt (No. 1. Introduzione. G-dur, 127 Takte). Hans Sachs auf dem Dreifuss; mehrere Gesellen auf Dreifüssen arbeiten hinter ihm. Der Chor lobt die Arbeit (vgl. Lortzing!); darauf rezitierte Prosa. Sachs unterhält sich mit Willibald, wobei er schwankartige Verse macht.

2. Auftritt. Ulrike tritt hinzu. Sachs dichtet einen Schwank vom Dromedar und vom Wiesel zu Ende und gebietet Feierabend. Gesellen und Sachs ab.

3. Auftritt. Ulrike beklagt sich bei Willibald darüber, dass ihr Vater der Meistersingerei halber oft wochenlange weite Reisen unternehme und jetzt eben erst von einer solchen zurückgekommen sei, in Begleitung Willibalds, der nur sein Sangesschüler, aber kein Schuster ist. [Derartige Reisen hat der historische Sachs als Handwerksmeister nicht mehr unternommen!] In einer Romanze (No. 2) „Rauhen Herren musst ich dienen“, die er zur Zither (Gitarre) singt (f-moll, Andante con moto, 106 Takte), erzählt Willibald, dass Sachs ihm, dem in der Schlacht Verwundeten, das Leben gerettet habe und er ihn aus Dankbarkeit nie verlassen wolle.

4. Auftritt. Sachs kommt mit einem Folianten, dem vierten Band seiner Gedichte, über dessen baldige Vollendung er sich freut. Er beklagt Emma Paumgartner, Ulrikes Freundin, deren Vater vor vielen Jahren in den Türkenkrieg gegangen und zweifellos unterwegs gestorben sei. Ulrike sagt, ihr Vormund halte Emma sehr abgeschlossen, doch werde diese heute abend zu Sachs kommen, den sie als Dichter verehre, um seinen Rat einzuholen.

5. Auftritt. Ulrike eilt ab. Cajetan, ein recht alberner Geck, tritt ein und begrüsst Sachs mit faden Komplimenten, protzt aber mit seinem Patrizierstand, rühmt seine Studien auf der Universität zu Altdorf bei Nürnberg und gebraucht fortwährend die komische Antithese „vor der Hand — hinter der Hand“. Er sagt, sein Vater werde ihn in öffentlicher Ratssitzung mit der reichen Patrizierin Emma verloben und deren Vater für tot erklären. Er sei wohl damit einverstanden, aber er habe einen hohen Nebenbuhler (den Markgraf Georg), der ihn totstechen werde. Sachs, um Rat befragt, trägt mit Willibald als Antwort einen Cajetan verhöhnenden Schwank vor: „Einst führt ein Köhler und sein Söhnchen zum Kauf ein Grautier nach der Stadt“ (No. 3. Duetto Andante con moto E-dur, 122 Takte). Cajetan will sich bei seinem Vater über Sachs beschweren, droht Willibald mit Bleikammern und geht zornig ab, von Sachs ausgelacht.

6. Auftritt. Ulrike kommt mit Emma, die Sachs herzlich begrüsst. Sie erzählt ihm ihr Leid und meint, sie habe gehört, dass ihr Vater noch lebe und

von den Türken gefangen genommen worden sei. Sachs solle helfen, ihr und dem Markgraf Georg beistehen; sie will mit Sachs"ziehen und den Vater aufsuchen, als Mann verkleidet. Sachs ist damit einverstanden. Ulrike und Willibald, die sich natürlich lieben, was aber Sachs erst später merkt, sollen zurückbleiben. Freudige Stimmung, die in einem Quartett zum Ausdruck kommt (No. 4 „Ihr seid ein hochgepriesner Sänger", Andante und Allegretto, 232 Takte, in E-dur, erst mehr nacheinander, dann gut kontrapunktiertes Ensemble). Sachs macht in diesem Auftritt die wiederum ganz falsche Bemerkung, die Meistersinger seien „liederreiche Zugvögel".

7. Auftritt. Willibald soll neue Saiten auf die Gitarre ziehen und Sachs abends zu den Meistersingern begleiten. Ein Bote bringt einen Brief, worin Sachs von einem Unbekannten in der Dämmerung nach dem Altdorfer Wäldchen bestellt wird.

Verwandlung. Spaziergang bei Nürnberg. Gehölz zur Seite. Gebäude von Nürnberg und der Turm im Hintergrunde. Kurze Scene.

8. Auftritt. Tilemann von Brambt mit bewaffneten Ratsdienern, hinter ihm Cajetan. Cajetan soll Emma bald heiraten, damit Margraf Georg, wenn er zurückkehre, vor einer fertigen Thatsache stehe; dieser sei jetzt auf der Reichsversammlung in Worms. Tilemanns Vermögen sei zu Ende, und er könne sich nur retten, wenn er durch Emma Paumgartners Vermögen erlange. Tilemann und Ratsdiener ab.

9. Auftritt. Cajetan wäre schon mit der Heirat einverstanden, hat aber Angst vor seinem Nebenbuhler. Emma, die mit Ulrike kommt, versichert ihm, Markgraf Georg werde nicht sobald zurückkehren, vielleicht nie, worauf Cajetan beruhigt abgeht, um dies seinem Vater zu erzählen.

10. Auftritt. Duett zwischen Emma und Ulrike (No. 5 Allegretto D-dur, 137 Takte) „Zu nie gefühlter Freude erhebet sich mein Geist". Dann kommt Ubald (Emmas Vater) in ärmlicher Kleidung und auf einen Stab gestützt. Er begrüsst sein wiedergefundenes Vaterland. Emma, die er seiner frühverstorbenen Gattin ähnlich findet, aber nicht erkennt, bemüht sich um ihn. Er fragt nach Tilemann von Brambt, weshalb die beiden Mädchen abgehen, um diesen zu holen.

11. Auftritt. Ubald, dann Tilemann, Cajetan und Ratsdiener. Ubald giebt sich Tilemann zu erkennen. Dieser lässt ihn als Beleidiger festnehmen und giebt Cajetan den Auftrag, Ubald nach Schloss Rotenwyl zu führen und dort streng zu bewachen. Cajetan führt Ubald ab.

12. Auftritt. Tilemann ist entschlossen, Ubald unschädlich zu machen. Emma und Ulrike sollen sich für den Abend ankleiden.

13. Auftritt. Ulrike, dann Sachs, Willibald, Ubald und Wache. Abenddämmerung. Sachs kommt mit Willibald, auf Wunsch des Briefschreibers. Er trifft Cajetan mit Ubald. Dieser giebt sich Sachs in Gegenwart von dessen Tochter zu erkennen. Ubald berichtet schnell von seiner Kriegsgefangenschaft und von Tilemanns Schandthat. Cajetan verhindert, dass Ubald sich mit Sachs entfernt. Es gelingt diesem aber herauszubekommen, wohin Ubald geführt werden soll (No. 6, Quintetto „Ein Mann wie Ihr, so hoch studiert", A-dur, Allegro moderato, dann Andante, 60 und 109 Takte). Darauf geht Cajetan mit Ubald und Wache ab.

14. Auftritt. Sachs, Ulrike und Willibald. Sachs hofft alles ins rechte Geleise zu bringen und schickt Willibald und Ulrike fort; er bleibt allein zurück, um dessen zu harren, der ihn hierher bestellt hat.

15. Auftritt. Sachs, dann Markgraf Georg in einem Reitermantel, mehrere verkappte Reisige. Als Sachs schon ungeduldig wird, kommt Georg. Er fordert Sachs auf, von seinem Handwerk zu lassen und an seinem Hofe ein sorgloses Dichter-

dasein zu führen. Sachs lehnt ab. Sein Ruhm ist ihm Ehre genug. Zu seinem Schrecken erfährt Georg, dass Emma am nächsten Tag mit Cajetan verlobt werden soll (No. 7. Cavatine, Allegro in C-dur, 141 Takte: „Frage dort den Himmelsplan, Was die Sonn' ihm ist"). Er will Emma mit Gewalt entführen und mit seinen Mannschaften in Nürnberg einfallen. Sachs erklärt, dies auf jeden Fall verhindern zu wollen, und lässt sich auch durch Georgs Drohung nicht abschrecken. Er verrät jedoch dem Markgrafen, dass Tilemann den zurückgekehrten alten Paumgartner habe nach Schloss Rotenwyl abführen lassen. Georg beschliesst ihn zu befreien und ihm Emma zuzuführen (No. 8 Duett. Allegretto, G-dur, 86 Takte: „Kennt Ihr nicht die Sehnsucht, die Liebende drückt?"). Darauf geht er mit seinen verkappten Reisigen ab; Sachs bleibt.

16. Auftritt. Cajetan kommt hinzu, als Sachs gerade wieder Betrachtungen in Spruchversen anstellt. Cajetan sagt, er habe Ubald und die Wache vorläufig nur hinters Wäldchen geleitet; er zeigt grosse Angst vor Georg, will aber bei seinem Vater vorbringen, Sachs habe den Markgrafen herbeigerufen. Sachs bietet ihm aber an, mit zu ihm zu gehen und sich bei ihm Mut anzutrinken; er beschliesst bei sich, den ihm gegenwärtig unbequemen Cajetan zuhause einzuschliessen, damit er nicht in die Ratsversammlung gehen könne.

Verwandlung. Grosser gotischer Ratssaal von Nürnberg. Hinten werden eben die Lichter angezündet. Diener setzen Tische und Stühle zurecht, in der Mitte einen runden Tisch für die Meistersänger (das ist wieder ganz unhistorisch, da die Meistersinger weder Ratsversammlungen durch ihren Gesang verschönten, noch bei Ausübung ihrer Kunst an einem runden Tische sassen!), im Vordergrunde Stühle für die Patrizier.

17. Auftritt. (Tilemann, Emma, hinter ihnen Ulrike und Willibald.) Tilemann ist besorgt und nervös und verbietet Willibald, mit Emma zu reden. Dieser geht ab.

18. Auftritt. Georg mit der Gitarre tritt auf, später noch mehrere verkleidete Reisige. Er sagt zu Ulrike, dass er als Meistersinger gekommen sei, um mit Emma zu sprechen. (No. 9. Quartett und Finale, a) Andante B-dur, 42 Takte: „Ein Ritter zog ins Weite hin, Von Liebchen zog er fern"; zu Georgs Lied stimmen Emma, Ulrike und Tilemann, jeder in seiner Weise ein). Ulrike beschäftigt Tilemann listig, so dass Georg und Emma zusammen sprechen können; er sagt ihr, dass ihr Vater lebe und er ihn ihr bringen werde. (No. 9b. Allegro, ensembleartig, g-moll, 60 Takte.)

19. Auftritt. Ratsherren und Meistersänger, Bürger mit Frauen, Mädchen, Knaben; zuletzt Hans Sachs und Willibald; die vorigen (No. 9c. Marsch mit Chor, D-dur, mit Scene 133 Takte; Chor: „Der Himmel geb' euch Freuden"; Sachsens Lied „Froh bin ich heimgekommen", Andante). Tilemann wünscht, dass die Meistersinger gleich beginnen, nachdem sie sich um ihren runden Tisch gesetzt haben. Sie erklären aber, auf Hans Sachs zu warten, der denn auch gleich kommt und vom ganzen Volk begeistert begrüsst wird (vgl. Richard Wagner!). Sachs spricht leise mit Georg, was Tilemann wieder nervös macht, so dass er erneut die Meistersinger zum Singen auffordert. Sachs meint, er wisse ein lustiges, und beginnt gleich die Fabel von dem fromm gewordenen Wolf, der dem vertrauensseligen Hirten die Herde zerreisst, wobei Willibald und die Meistersinger in den Kehrreim einstimmen (No. 9d. D-dur: „Der Wolf sprach einst zum Hirten, Sprach: lass uns Freunde sein", 102 Takte). Erst am Schluss merkt Tilemann, dass er mit dem Wolf gemeint ist und springt wütend auf, Sachs bedrohend.

20. Auftritt. Cajetan stürzt eilends herein. Sachs habe ihn eingesperrt; doch sei er durch das Fenster entflohen; der Markgraf Georg sei mit Sachs im heimlichen

Bunde und bedrohe die Stadt. Allgemeine Aufregung; man bezichtigt Sachs des Hochverrats; die Bürger und Frauen geraten in wilde Angst. Da wirft Georg die Maske ab und giebt sich zu erkennen. Cajetan hält sich für verloren; die Bürger weichen scheu zurück. Georg entfernt sich, um bewaffnet in die Stadt zurückzukehren; Sachs bittet ihn, die Stadt zu schonen, wird aber als Hochverräter gefangen abgeführt; Cajetan freut sich, dass der Spötter für immer unschädlich gemacht werden soll; Emma, Ulrike, Willibald und der Chor drücken schwere Besorgnis teils um Sachs, teils um Nürnberg aus. Der Vorhang fällt. (No. 9e, vom Anfang des 20. Auftrittes ab, erst Allegro in D-dur, 75 Takte, erregtes Streitensemble; dann Adagio, 9 Takte in B-dur, als sich Georg zu erkennen giebt; endlich Allegro in B-dur, 99 Takte, Schluss-ensemble.)

Zweiter Aufzug, wird durch einen Entreakt (Allegro in C-dur, 60 Takte, mit vielem Schlagzeug, im zweiten Teil marschartig) eingeleitet. Der Marsch ist militärisch, höchst einfach, unter Mitwirkung der Militärtrommel. — Vorhalle im Bürgergefängnis. Beiderseits eine Thür, deren eine zu Hans Sachsens Gefängnis führt. Tagesgrauen.

1. Auftritt. Cajetan, bei einem Tischchen mit brennender Lampe sitzend, beklagt sich über sein hartes Wächteramt und äussert seine grosse Angst vor Georgs Rache in einer langen komischen Arie, deren Schlusspointe ist, dass er durchaus noch keine Lust zu sterben hat (No. 1. Aria comica, Allegro moderato in C-dur: „Mit wildem Löwenmut", 124 Takte; das Löwengebrüll wird durch eine niedrig-komische Tonmalerei nicht übel dargestellt; der Dresdner Regisseur hatte diese Nummer merkwürdigerweise ganz gestrichen!).

2. Auftritt. Willibald erbittet Einlass und will zu seinem Meister; Sachs hört ihn und kommt aus seiner Kammer heraus. Er bemerkt zu Willibald, dass niemand mit ihm sprechen dürfe und dass Herr Cajetan seine Pflicht kenne; doch winkt Sachs dabei Willibald verstohlen. Cajetan giebt er den Rat, um aus aller Gefahr zu kommen, vor versammeltem Rat öffentlich auf Emmas Hand zu verzichten, um nicht Ursache an dem Kriege und an Nürnbergs Unglück zu sein. Cajetan ist einverstanden und umarmt froh Sachs als seinen Retter. Dieser hat inzwischen Willibald heimlich ein Papier zugestellt, womit sich dieser entfernt hat, was Cajetan erst jetzt erstaunt bemerkt. Zu seinem Schrecken meldet die Wache seinen Vater, der aber nur draussen vorbei geht, ohne hereinzukommen. Cajetan geht ab.

3. Auftritt. Hans Sachs bemerkt, in der Not dürfe die Wahrheit schon den Klugheitsmantel umnehmen. Cajetan kommt zurück und sagt, sein Vater habe den Turm bestiegen, um die Stellung der Feinde auszukundschaften. Ulrike und Emma dringen ein; sie wollen sich zu Georg schleichen und um Frieden flehen, damit Hans Sachsens Unschuld an den Tag komme. Sachs rät von dem gefährlichen Unternehmen ab und sucht sie zu beruhigen (No. 2. Quartetto, Allegro moderato in Es-dur, zum Schluss Allegro assai, 158 Takte: „Dunkelheit bedeckt die Strassen").

4. Auftritt. Tilemann kommt hinzu und ist entzückt über die Anwesenheit Emmas, die gesteht, eingedrungen zu sein. Sie werde Sachs wohl zum letztenmal sehen, denn die Ratsherren seien schon versammelt, um ihn zu ewigem Kerker zu verurteilen. Da Emma aber Sachs ruhig sieht, fürchtet sie nichts mehr. Emma solle sich ankleiden, da sie in einer Stunde mit Cajetan verlobt werde; der Markgraf werde die Stadt nicht einnehmen können. Cajetan wirft Emma vor, als des edlen, toten Paumgartners Tochter den Feind ihrer Vaterstadt zu lieben. Sie ruft Gott zum

Beweise ihrer Unschuld an (No. 3. Cavatina, Andante, D-dur, mit obligatem Horn, 65 Takte: „Sieh herab aus jenen Höhen"). Ulrike und Emma ab.

5. Auftritt. Tilemann schickt den ganz verzagten Cajetan Emma nach. Dann verkündet er Sachs, dass man ihn einer Unterredung würdige; er solle aufrichtig und bündig, ohne Schwänke sprechen. Sachs antwortet mit Würde und Schärfe. Tilemann verspricht, für ihn Begnadigung und Haus und Hof nebst einer Zunftmeisterstelle zu erwirken, wenn er nur freimütig bekennen wolle. Sachs stellt sich, um Tilemann in Sicherheit zu wiegen, als ob er von Paumgartners lebendiger Rückkehr nichts wisse. Seine Zusammenkunft mit dem Markgrafen im Gehölz sei ganz harmlos gewesen. Tilemann, unbefriedigt, befiehlt dem zurückgekehrten Sohne, niemand zu Sachs zu lassen. Sachs ruft ihm nach:

„Nun er sich sicher glaubt, in seinem dreisten Wahn,
„Wächst auch sein Übermut schon wieder hoch hinan;
„Zum Riesen macht der Wahn den Zwerg.
„So spricht Hans Sachs von Nürenberg!" — Er geht ab. —

Verwandlung. Gehölz vor Nürnberg mit einer Bank vorn (wie im ersten Akt). Trompeten hinter der Scene.

6. Auftritt. Reisige und Lehnsritter von verschiedenen Seiten; andere bringen einige nürnbergische Waffenknechte in ihrer Mitte; zuletzt Georg und Ubald. Es ist Morgen (No. 4. Duetto con Coro, Allegro assai, C-dur, marschartig, mit zahllosen Wiederholungen, ohne diese schon 282 Takte). Die Streiter sind kampfesmutig; Georg verkündet ihnen aber, dass sie friedlich und als Freunde in Nürnberg einziehen sollen, was sie auch erfreut.

7. Auftritt. Willibald bringt den Brief von Sachs. Er wird als ehemaliger Knappe des Markgrafen erkannt und erzählt, dass ihm Sachs das Leben gerettet habe. Er darf auch dauernd zu Sachs zurückkehren, soll aber noch einmal Heroldsdienste für Markgraf Georg thun (No. 5. Terzetto con Coro, Allegro moderato, B-dur, 101 Takte, mit Chor und allgemeinem Ensemble: „Brecht auf in gemessenen Schritten").

Verwandlung. Rathaussaal in Nürnberg (wie im ersten Akte).

8. Auftritt. Cajetan tritt ein, memoriert und probiert seine projektierte Entsagungsrede, die einen grossen Eindruck auf ihn macht.

9. Auftritt. Tilemann kommt mit Ratsherren; darauf Sachs mit der Laute. Cajetan will immer seine Ansprache beginnen, wird aber vom Vater daran verhindert. Tilemann warnt die Ratsherrn vor Hans Sachsens gleissnerischen Worten. Sachs wird verhört; er weigert sich die Laute wegzulegen: wie der Krieger mit dem Schwerte komme und der Gelehrte mit dem Buche (!), so komme der Meistersänger mit der Laute (bekanntlich sangen die Meistersinger aber ohne jede Instrumentalbegleitung!). Hans Sachs antwortet auf Tilemanns Fragen ernst, aber stolz. Auf die Frage, was den Markgrafen nach Nürnberg ziehe, ergreift Sachs unbegreiflicherweise seine Laute und singt (No. 6. Romanze: „Kennt Ihr die Allgewalt der Liebe?" Es-dur, 49 Takte; vgl. die Musikbeilage vorliegender Nummer!). Dann sagt er, dass der Markgraf Emma Paumgartner liebe, die ihm aber von ihrem Vormund Tilemann vorenthalten werde. Tilemann erklärt diese Liebe nur für einen Deckmantel der bösen Absichten des Markgrafen gegen Nürnberg. Ein Herold (Willibald) wird gemeldet und von den Ratsherrn trotz Tilemanns Einspruch zugelassen.

10. Auftritt. Zu den vorigen treten Willibald als Herold, Ubald, Onolzbachische Lehnsritter und ein Trompeter. Tilemann ist von Ubalds Anblick niedergedonnert

und schweigt von jetzt ab. Willibald verkündet, dass Markgraf Georg auf gewisse Ansprüche auf nürnbergische Besitzungen endgültig verzichte, nur Emma für sich fordere, dafür aber den von ihm und Sachs geretteten Ubald zurückbringe. Dieser tritt vor, erklärt Tilemann, dass er an keine Rache denke, begrüsst die Ratsherrn und berichtet, sein Schwiegersohn, der Markgraf, heische mit seinen Truppen friedlichen Einlass in Nürnbergs Thore; ferner fordert er, dass man den edlen Sachs freilasse. Beides wird bewilligt. Ratsherren ab.

11. Auftritt. Ubald, Sachs, Tilemann, Willibald. Sachs höhnt den stummen Tilemann bitter.

12. Auftritt. Emma und Ulrike kommen. Ubald begrüsst seine Tochter. Sein Sohn wird ihm für tot erklärt; Tilemann weiss es besser und will durch Geständnis seine Schuld mindern (No. 7. Sextetto, Allegro, G-dur, 229 Takte; erst mehrstimmig: „Süsse, hohe Himmelsfreude", darauf mehr gesungener Dialog, zuletzt Andante: „Blicken wir zu dir, o Himmel"). Alle ab, ausser Tilemann und Willibald.

13. Auftritt. Tilemann überzeugt sich, dass Willibald Ubalds Sohn ist, den er (Tilemann) nach schwerer Erkrankung für tot ausgegeben und in einfache Pflege gethan habe.

14. Auftritt. Ulrike kommt hinzu. Willibald flüstert ihr eine Liebeserklärung zu, die sie verschämt unerwidert lässt.

15. Auftritt. Die vorigen und Sachs. Dieser hat die Verlegenheit des Paares bemerkt, forscht nach und lobt die Tochter, dass sie keine Antwort gegeben habe: denn das sei des Vaters Sache (!). Tilemann nimmt Sachs beiseite und enthüllt ihm, dass Willibald der Sohn des Ubald Paumgartner ist. Sachs teilt dies Willibald mit, der anfangs durchaus nicht über seine neue Würde erfreut ist. Sachs belehrt ihn, er müsse die aufkeimende Liebe zu Ulrike unterdrücken; denn sein höherer Stand lege ihm höhere Pflichten auf (!). Tilemann solle ausserhalb Nürnbergs sein Unrecht wieder gut zu machen suchen; „denn wer solcher That (die Enthüllung von Willibalds Herkunft!) sich rühmen kann, ist schon ein halber Biedermann" (!).

Verwandlung. Grosser Platz in Nürnberg; an der Seite das Rathaus; im Hintergrund eine Gasse, die zu einem offenen Thore führt. Volk strömt von dieser Seite her; Cajetan dabei.

16. Auftritt. (No. 8. Finale; a) Chor der Krieger und des Volks; Marsch in C-dur, 84 Takte; dann Andante in F-dur bei Georgs Worten: „Empfangt aus meinen Händen den Freund, den Ihr geehrt"; bald darauf Allegro agitato bis zum 235. Takt.) Cajetan hat seine Angst verloren und mischt sich unter das Volk, das den Markgrafen bejubelt, der dem erfreuten Volke Ubald Paumgartner wieder zuführt. Sachs tritt mit Emma und Willibald aus dem Rathause und giebt Ubald auch den totgeglaubten Sohn zurück. Ubald will Sachs zum Ratsherrn machen, Georg ihm ein sorgenfreies Dasein schaffen; dieser aber will bei seinem Leisten bleiben (vgl. Lortzing und auch Richard Wagner!), womit sich denn schliesslich alle zufrieden geben und in einem allgemeinen Freudenchore die Oper ausklingen lassen (No. 8b, Hans Sachs: „Nein, nimmer werd' ich mich erdreisten, zu ändern meinen frohen Stand", darauf Schluss-Allegro, Ensemble mit Chor, gleichfalls C-dur bis zum 361. Takt).

Das Bedeutungsvollere an diesem Werk ist zweifellos das Libretto. Man kann wohl annehmen, dass sein unbekannter Verfasser durch Deinhardsteins Drama angeregt wurde, auch den älteren Hans Sachs auf die Bühne zu bringen, und man muss sagen, dass ihm dies im ganzen recht

gut gelungen ist. Allerdings muss man das Ganze durch die Opernbrille betrachten (um einen Ausdruck Richard Wagners zu gebrauchen); denn die Handlung ist sehr bunt, und es fehlt nicht an dem totgeglaubten Sohn, der nach manchem Abenteuer den gleichfalls totgeglaubten Vater wiederfindet und der die übliche, nicht standesgemässe und auch zu keinem Ziele führende Episoden-Liebelei neben der wahren und gekrönten Liebe des Hauptpaares durchzuführen hat; es fehlt auch nicht an Märschen, Festen und Aufzügen, höchst merkwürdigerweise aber gänzlich an Tänzen und Balletten! Das Nürnberger Milieu ist ziemlich getreu getroffen: die Patrizier trennen sich streng vom gewöhnlichen Bürger; Hans Sachs geniesst die Achtung der höheren Stände, aber die Liebe des Volkes. Er ist sehr sympathisch gezeichnet, als der lebenskluge, gemütvolle und hilfsbereite Bürger, der arbeitsfrohe und arbeitsstolze Handwerker, der humorreiche und überlegene Dichter, der die Fäden der Handlung leitet und den Knoten entwirrt. Er „zieht an des Wahnes Faden" wie Wagners Sachs! Richard Wagner, der doch neun Jahre nach der eventuellen Aufführung des Gyrowetzschen „Hans Sachs" in Dresden Kapellmeister wurde, dürfte sicherlich das Werk gleichzeitig mit der gleichnamigen Oper Lortzings kennen gelernt haben. Wie er Züge aus dieser entlehnte, allerdings nur als Keime, die er zu herrlichsten Blüten entfaltete, so dürfte er vielleicht auch jener manche Anregung verdanken. Wagner fasst ja seinen Sachs noch weit tiefer auf; aber auch dem Verfasser der Gyrowetz-Oper kann man nachsagen, dass er sowohl den Menschen wie den Dichter lebensvoll wiedergiebt; er trifft den Schwankdichter gar nicht schlecht! Ein unschöner Zug ist nur, dass Hans Sachs bei ihm zuletzt noch Standesvorurteile begünstigt; sonst aber ist er makellos. Allerdings von Meistersingerei hat der Librettist keine Ahnung! Von ihrem Zunftwesen merkt man keine Spur; jedes Charakteristikum aus Tabulatur und Schulregeln fehlt gänzlich! So sitzen die Meistersinger bei ihm gemütlich um den Tisch herum, wenn sie öffentlich singen, und haben keine Merker, die bei den echten Meistersingern nicht einmal an der „Zeche", d. h. beim weltlichen Wettsingen zum fröhlichen Trunke, fehlen durften. Auch singen die Meistersinger bei Gyrowetz zur Gitarre oder Laute, was bei den echten niemals vorkam, wie schon erwähnt wurde. Nur die Hochachtung und die Beliebtheit, deren sich die Meistersinger besonders in den bürgerlichen Kreisen erfreuten, kommt auch in der Oper von Gyrowetz einigermassen zum Ausdruck.

Was aber die Musik des „Hans Sachs" von Gyrowetz betrifft, so könnte man mit einiger Phantasie höchstens das viele C-dur als eine unbewusste Vorahnung der „Meistersinger von Nürnberg" Richard Wagners auffassen. Gyrowetz schreibt leicht und gefällig, aber Grösse und Tiefe darf man bei ihm noch weniger suchen als bei Lortzing. Wie

einfach seine lyrischen Melodieen sind, möge man aus der Beilage ersehen, aus der man gleichzeitig erkennt, dass seine Harmonik unschuldig bis zur Eintönigkeit ist und dass reiche oder gar geniale Modulationen bei ihm durchaus nicht zu finden sind. Koloratur wendet er äusserst massvoll an, einfachere Verzierungen häufiger. Seine Deklamation im Rezitativ ist gut; in lyrischen Nummern nimmt er oft zu wenig Rücksicht auf den Text. Seine Instrumentation liebt lärmende Effekte, wo sie sich anbringen lassen (in Chören, bei Aufzügen und Festen), ist aber sonst gleichfalls weder originell noch aufregend; das häufige Vorkommen der Harfe hat seinen Grund nur darin, dass sie die Gitarre oder die Laute der Bühne im Orchester zu vertreten hat.

Alles in allem können wir sagen: Gyrowetz' Oper „Hans Sachs" ist ein sich musikalisch nicht über den Durchschnitt der Wiener Schule der Verfallszeit erhebendes Werk, das aber ein echter Typus dieser Zeit ist, weshalb schon ihre ausführliche Behandlung gerechtfertigt gewesen wäre; literarisch aber ist sie ebenso interessant als wichtig als erste „Hans Sachs"-Oper und in gewissem Sinne als Vorstufe zu Richard Wagners grunddeutschem und unsterblichem Meisterwerk „Die Meistersinger von Nürnberg".



Zeichnung von C. Zander.



Schluss

Ehe Herr von Hülsen den Brief Liszts v. 3. Juni 1854 beantwortete, sandte er sein Konzept an Albert Wagner,*) der ihm am 15. Juni u. a. schrieb:

[No. 24. Albert Wagner an Herrn von Hülsen. 1854 Juni 15.]

„Würden Sie vielleicht nun noch eine mildere Wendung an Liszt finden, die ihm noch den Ausweg übrig lässt, nachzugeben? Ich will morgen an Liszt nochmals schreiben oder meine Tochter schreiben lassen und ihm Vernunft zu predigen suchen, ihm zugleich die Hölle heiss machen. Vielleicht schreibt er Ihnen dann, in Ihren Willen eingehend. Vielleicht. Thut er's nicht, nun, dann haben es sich die Wahnsinnigen selbst zuzuschreiben, wenn sie ohne den Glanz und die Tantième des Berliner Operntheaters bleiben müssen, und kein Mensch wird auf Sie die Schuld werfen; denn keiner wird und kann Ihre Ansicht missbilligen.

„Als Ultimatum sind sowohl meine Tochter als ich vollkommenst mit Ihrem Brief an Liszt einverstanden. Es ist nicht zum Auskommen mit den Leuten ...

---

*) Dieser hatte ihm unterdessen (vergl. oben S. 107 A *) am 11. Juni 1854 noch Folgendes u. a. mitgeteilt: „Der heutige Brief Liszts ... spricht doch entschieden zwischen den Zeilen den Wunsch aus, dass ich wieder den Vermittler bei Ihnen spielen und Sie seinen Wünschen geneigt machen soll ...

„Von diesem Gesichtspunkte ausgehend (weil diese Oper uns Ehre machen wird), möchte ich Sie nun herzlich bitten, vielleicht in etwas den Grillen jener Partei nachzugeben; denn, wenn die Äusserung Liszts in dem Brief an Sie — dass er schon mit Kapellmeister Dorn sich darüber verständigt, wahr ist, so kann, beim Lichte besehen, es Ihnen am Ende gleich, ja nur erwünscht sein, wenn Liszt, der so vertraut mit der Oper, durch seinen Rat Dorn im Einstudieren behilflich ist. Wenn's Kapellmeister Dorn recht ist, kann es Ihnen am Ende recht sein. Besser wird es dadurch jedenfalls und verhindert sogar vielleicht die kleinen Wirkungen des Komponisten-Neides. Wenn Liszt nur nicht öffentlich dirigiert, ist es am Ende für die Ehre der Anstalt genug; den Nutzen, den er bringt, kann man ja mitnehmen ...“

„An meinen Bruder schreibe ich nicht mehr; wir haben soeben eine kurze, aber sehr unangenehme Korrespondenz gehabt, und ich will wohl mit seinen Werken, nichts aber mit seiner Person zu schaffen haben . . .“

An demselben Tage, gleich nachdem Herr von Hülsen diesen Brief Albert Wagners empfangen hatte, am 17. Juni 1854 schrieb er folgenden Brief an Liszt:

[No. 25. Herr von Hülsen an Liszt. 1854 Juni 17.]

„Geehrter Herr!

„Zu sehr bin ich von dem aufrichtigen Wunsche durchdrungen, den ‚Tannhäuser‘ dem Repertoir der Königlichen Bühne einzuverleiben, dass ich nicht noch einmal versuchen sollte, Sie zur Aufgabe einer Bedingung zu veranlassen, welche ich nicht eingehen darf, ohne in der That der Würde des Instituts und den Königlichen Kapellmeistern zu nahe zu treten.

„Sie sagen, es sei ausser Frage, dass mir das Vertrauen des Komponisten würde, aber in der That ist es anders.

„Kommen Sie her und wirken Sie privatim; man wird Ihnen freundlich entgegenkommen, offiziell aber — es geht nicht.

„Ich würde es wahrhaft bedauern, wenn mein Vorhaben scheiterte, weiss aber auch, was ich zu thun verpflichtet bin.

„Antworten Sie bald und seien Sie vorzüglichster Hochachtung versichert.

Ganz ergebenst

Hülsen.“

Diesem überaus liebenswürdigen Brief von Herrn v. Hülsen folgte ein Brief von Hofrat Teichmann, der Liszt sehr verehrte. Aus diesem Briefe Teichmanns vom 3. Juli 1854 interessiert folgende Stelle:

[No. 26. Hofrat Teichmann an Liszt. 1854 Juli 3.]

„Als der Komponist des ‚Tannhäuser‘ im Jahre 1847 hier war, um seinen ‚Rienzi‘ in Scene zu setzen, habe ich die Freude gehabt, ihn näher kennen zu lernen. Bald hatte ich mich mit ihm verstanden; er schenkte mir offen sein Vertrauen, was ich gewiss zu schätzen wusste. Es gab damals auch Dinge, die zu vermitteln waren! Das habe ich gerne übernommen. — Sind wir doch im Leben alle mehr oder minder darauf hingewiesen — und giebt es nicht eine vermittelnde Poesie? So erscheinen Sie mir im Hinblick auf Wagners Werke. Wie viel verdankt Wagner Ihnen in diesem Sinne schon! Die Besten erkennen dies einmütig, vor allem aber gewiss Wagner selbst. Man hat von Goethe gerühmt, dass er eine kommunikable Natur war; heisst das etwas anders, als eine Freude daran haben, Grosses und Schönes, wo es sich bietet, zu kredenzen?“

Liszt aber verharrte auf den vom Meister aufgestellten Bedingungen; auf sein nicht mehr vorhandenes Schreiben vom 6. Juli sah sich Herr von Hülsen genötigt, am 10. Juli 1854 zu erklären, dass unter den obwaltenden Umständen es allerdings auch ihm als das passendste erscheine, die ganze Sache fallen zu lassen. Er fährt dann fort:

[No. 27. Herr von Hülsen an Liszt. 1854 Juli 10.]

„Eine weitere Auseinandersetzung über die verschiedenen Ansichten kann zu weiter nichts führen, da ich doch nie zu dem Schluss kommen werde, die Einstudierung des ‚Tannhäuser' unter Ihrer Vormundschaft zu veranlassen.

„Dass*) nach einem zweimaligen vergeblichen Versuch, dies Werk auf die Königliche Bühne zu bringen, die Verwaltung keinen dritten unternehmen kann, so lange ich die Ehre habe, an der Spitze derselben zu stehen, versteht sich von selbst. Ich bedaure dies!"

Zu diesem Briefe Hülsens bemerkt Liszt an Wagner am 28. Juli 1854 (Briefwechsel II, 39):

„Andererseits vernehme ich jedoch, dass die Sache nicht in diesem negativen Stadium verbleiben soll, und dass man allerhöchsten Orts nicht abgeneigt ist, mich nach Berlin zu berufen. Das wird sich zeigen. — Einstweilen habe ich Hülsen nur ein paar Zeilen geantwortet."

Diese paar Zeilen lauteten:

[No. 28. Liszt an Herrn von Hülsen. 1854 Juli 28.]

„Ew. Hochwohlgeboren!

„Bei meiner Rückkehr von dem Rotterdamer Musikfeste, gestern, traf ich Ihr geehrtes Schreiben vom 10. Juli und bedaure aufrichtig, meinen guten Willen in Sachen der Wagnerschen Opern nicht besser erkannt und richtiger aufgefasst zu sehen, als eben dieses Schreiben bezeigt.

„Ew. Hochwohlgeboren als Chef der königlichen Theater in Berlin haben darüber gänzlich nach Ihrem Dafürhalten zu bestimmen. Meinerseits, ohne irgend eine Einwendung über das fait non accompli stellen zu wollen, erlaube ich mir bloss gegen das Wort und den Sinn einer ‚Vormundschaft', welche Sie mir zuschreiben, bescheidenst und entschiedenst zu protestieren, da meine Beteiligung an der Sache keineswegs einen ähnlichen Begriff motivieren könnte, — und verbleibe mit ausgezeichnetster Hochachtung Ew. Hochwohlgeboren

Weimar, 28. Juli 1854.

ganz ergebenster
F. Liszt."

Wie es damals in Wagners Herzen aussah, ist aus seinem (undatierten) Briefe an Liszt (Briefwechsel II, 42) ersichtlich, worin es u. a. heisst:

„Sage mir, Liebster, wie steht es mit Berlin? Hattest Du Dich bloss darauf verlassen, Herrn von Hülsen unsere Bedingung plausibel machen zu können? Oder hattest Du andere Mittel in Bereitschaft, Dir eine ehrenvolle Berufung nach Berlin zu sichern? Ich muss doch fast das letztere glauben, und möchte somit hoffen, dass Du recht bald mir unsren Triumph melden könntest. Das Ausbleiben Berlins für meine Opern zieht alle übrige Stockung des Geschäftes nach sich — und — bei Gott — die Verbreitung meiner Opern ist mir lediglich nur ein Geschäft: das ist das einzige Reale daran, alles übrige — ist und bleibt dabei rein erlogen. Geben wir uns doch keine Mühe, dem Dinge einen andren Ernst abzugewinnen, als den — des Geldgeschäftes. Ich müsste mich jetzt selbst verachten, wenn ich dem Dinge eine andere Aufmerksamkeit widmen wollte. — Für mich hat das letzte Lied von der ‚Welt' ausgeklungen.

*) Von hier ab mitgeteilt im „Briefwechsel II, 39".

„Und weisst Du, was mich — zu meinem erneuten Stolze — wieder ganz in dieser Gesinnung befestigt hat?? Das ist Dein Aufsatz über den ‚fliegenden Holländer'. In diesen Artikeln habe ich mit bestimmtester Deutlichkeit endlich mich wiedergefunden und daraus erkannt, dass wir mit dieser Welt nichts gemein haben. Wer verstand denn mich?? — Du — und kein anderer! Wer versteht denn jetzt Dich? Ich — und kein anderer! Sei dess gewiss. Du hast mir zum ersten und einzigsten Male die Wonne erschlossen, ganz und gar verstanden zu sein: sieh, in Dir bin ich rein aufgegangen, nicht ein Fäserchen, nicht ein noch so leises Herzzucken ist übrig geblieben, das Du nicht mitempfunden. Aber nun sehe ich, dass auch nur dieses wirkliches Verstandensein ist, wogegen alles andre reines Missverständnis oder unerquicklicher Irrtum ist. Aber was will ich denn anders noch, nachdem ich dies erlebt habe? Was willst Du noch mit mir, nachdem Du dies mit mir erlebt hast! Lass zu dieser Wonne noch die Thränen eines lieben weiblichen Wesens fliessen — was dann noch? — O verstümmeln wir uns nicht selbst so: beachten wir die Welt nicht anders, als durch Verachtung; nur diese gebührt ihr: aber keine Hoffnung, keine Täuschung für unser Herz auf sie gesetzt! Sie ist schlecht, grundschlecht; nur das Herz eines Freundes, nur die Thräne eines Weibes kann sie uns aus ihrem Fluche erlösen. — Aber so respektieren wir sie auch nicht, und zwar in nichts, was irgend wie Ehre, Ruhm oder — wie sonst die Allfanzereien heissen — aussieht. — Sie gehört Alberich: niemand anders!! Fort mit ihr! Genug — Du kennst nun meine Stimmung: sie ist keine Aufwallung: sie ist fest und solid wie Diamant. Nur sie giebt mir Kraft, die Last des Lebens weiter zu schleppen: aber ich muss in ihr fortan unerbittlich sein. Ich hasse jeden Schein mit tötlichem Grimme: ich will keine Hoffnung, denn sie ist Selbstbelügung. Aber — ich werde arbeiten — Du sollst meine Partituren haben: sie werden uns gehören, niemand anders. Das ist genug . . ."

Das dritte Stadium der Tannhäuser-Angelegenheit beginnt nun. Minna Wagner begab sich nach Deutschland,*) besprach sich mit Liszt und der Malerin Alwine Frommann, die mit Wagner seit Jahren befreundet**) war und als Vorleserin in guten Beziehungen zur Prinzessin von Preussen***) (der späteren Kaiserin Augusta) stand, und erlangte am 9. Oktober 1854 eine Audienz bei Herrn von Hülsen. Was damals Minna für ihren Gatten gethan, erhellt am besten aus folgendem Brief, den sie nach ihrer Rückkunft von Zürich aus an Herrn von Hülsen, doch wohl unter Assistenz ihres Mannes, geschrieben hat:

---

*) Vgl. auch Briefwechsel II, 44.

**) Vgl. auch ib. I, 241 (ihr Besuch bei Liszt).

***) Deren Einfluss in der Tannhäuser-Angelegenheit scheint ein viel grösserer gewesen zu sein, als ich hier nachweisen kann. Vgl. übrigens Wagners Brief an Theodor Uhlig v. 14. Okt. 1852 (Briefe an Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferd. Heine S. 235): „Mit Berlin ist alles in der besten Ordnung: man denkt dort sogar an einen schnell folgenden ‚Lohengrin'. Die Prinzessin von Preussen hat ihn kürzlich wieder (2. Oktober) in Weimar gesehen und vermutlich dem Hülsen die Hölle heiss gemacht." Dass hier Wagner wieder einmal zu sanguinisch sich geäussert hat, ist aus meiner Darlegung ersichtlich; vgl. oben S. 101.

[No. 28. Minna Wagner an Herrn von Hülsen. 1854 November 4.]

„Hochzuverehrender Herr General-Intendant.

„Eingedenk Ihrer freundlichen Versicherungen, erlaube ich mir heute, Ihnen den Stand der Angelegenheit mitzuteilen, über die ich mich kürzlich mit Ihnen mündlich zu unterhalten die Ehre hatte. Sowohl bei meinen Besuchen in Weimar, wie nach meiner Zurückkehr nach Zürich überzeugte ich mich davon, dass es sich jetzt nur noch darum handle, wie die früher gestellte Bedingung der offiziellen Mitwirkung des Herrn Liszt bei der Aufführung des ‚Tannhäuser' in Berlin zurückzunehmen sei, ohne dadurch den sehr bewährten Freund meines Mannes auf immerhin empfindliche Weise blosszustellen. Am geeignetsten hierzu erschien es mir, wenn es meinem Manne selbst möglich gemacht würde, nach Berlin zu kommen, weil dadurch die frühere Bedingung ganz von selbst hinwegfallen würde. „Daher entschloss ich mich noch von Weimar aus selbst nach Dresden zu gehen, um höchsten Ortes dort die Erlaubnis, nach Deutschland zurückkehren zu dürfen, für meinen Mann auszuwirken. Durch ein Schreiben des Grossherzogs von Weimar an den König von Sachsen selbst unterstützt, gelang es mir auch, eine gute Aufnahme meines Gesuches zu finden, und wurde mir bedeutet, dass vor einem Vierteljahre politische Akte, wie eine Amnestie, nicht stattfinden könnten. Falls es Ihnen, hochzuverehrender Herr General-Intendant, nun wirklich daran gelegen sein könnte, den ‚Tannhäuser' in diesem Winter zur Aufführung zu bringen, so dürften gerade Ew. Hochwohlgeboren vielleicht in der Lage sein, dies zu ermöglichen, wenn Sie die grosse Güte hätten, durch die entsprechende Behörde in Dresden anfragen zu lassen, ob man dort etwas dagegen haben würde, wenn Wagner schon jetzt auf einige Wochen, und zwar eben nur zum Zweck der Aufführung seines Werkes, nach Berlin käme. Nach der in Dresden vorgefundenen Stimmung glaube ich annehmen zu dürfen, dass gerade eine solche für meinen Mann so ehrenvolle Anfrage*) sehr dazu dienen könnte, die von mir so sehr gewünschte Amnestierung Wagners zu beschleunigen, wodurch denn auch jedes Hindernis der Aufführung einer Oper in Berlin sogleich verschwinde [!]. Im übrigen würde Wagner keinesweges auf einer offiziellen Berufung nach Berlin bestehen, sowie er auch nicht im Sinne hat, seine Oper etwa selbst zu dirigieren; vielmehr kommt es ihm eben nur auf die Erlaubnis an, zur Zeit des Studierens seines Werkes in Berlin sein zu dürfen und durch persönlichen Verkehr mit den Darstellern dem Geiste der beabsichtigten Aufführung zu nützen, ohne auf irgend etwas weiteres Anspruch zu machen.

„Da ich nach meinen gemachten Erfahrungen dies für den einzigen Ausweg halte, um aus der Bedingung wegen Herrn Liszt herauszukommen, und da ich zugleich nichts sehnlicher wünschen kann, als recht bald den ‚Tannhäuser' auf der glänzenden Bühne, die der Leitung Ew. Hochwohlgeboren untergeben ist, aufgeführt zu wissen, so wage ich, ermutigt durch Ihre Freundlichkeit, die vorgetragene Bitte mit der Versicherung, dass Sie eine um das Schicksal ihres Mannes herzlich bekümmerte Frau durch Gewährung derselben sehr beglücken würden.

„In der angenehmsten Hoffnung verbleibe ich mit grösster Hochachtung

Ew. Hochwohlgeboren

ergebenste

Minna Wagner."

---

*) Herr von Hülsen konnte, zumal er, wie wir sehen werden, aus politischen Gründen Wagners Anwesenheit in Berlin nicht wünschen durfte, diese Anfrage nicht stellen.

Zur Ergänzung dieses Briefes sei noch ein Auszug aus einem Briefe Wagners an Alwine Frommann vom 14. November 1854 mitgeteilt, den diese Herrn von Hülsen zukommen liess:

[Nr. 29. Wagner an Alwine Frommann. 1854 Nov. 14.]

„Die nachgesuchte Erlaubnis, selbst nach Berlin kommen zu dürfen, hatte keinen anderen Sinn, als Liszt den Rückzug leicht zu machen: durfte ich selbst kommen, so fiel die Bedingung von Liszts Berufung ohne Beleidigung für diesen von selbst weg. Es war nur ein Ausweg, und Minna hat hoffentlich erwähnt, dass ich weder berufen sein, auch nicht dirigieren wollte, sondern mich nur privatim mit den Sängern verständigen. Unter keiner Bedingung möchte ich in Berlin jetzt meine Oper selbst dirigieren;*) ich bin gegen dies frühere Werk gleichgültiger geworden, weil es mir ferner gerückt ist, und ich hätte nicht das Mindeste dagegen, wenn es jetzt ohne Liszt und ohne mich in Berlin zur Aufführung käme; wenn ich demnach jetzt noch dagegen wäre, so sei dies nur Rücksicht für Liszt, nicht für mein Werk, das ich gern schon jetzt bedingungslos in Berlin übergebe mit dem vollsten Zutrauen.

„Nichts könnte mir des weiteren jemals ungelegener kommen, als zum Gegenstand einer demokratischen Demonstration gebraucht zu werden, da ich diese nur als ein neues gänzliches Missverstehen meines Wesens ansehen könnte; wenn daher Herr von Hülsen den Berlinern so wenig Vernunft und Erkenntnis zutraue, dass er eine solche Demonstration zu meinen Gunsten möglich halte, so mögen Sie versichern, dass ich seiner Zeit mehr thun würde, einer solchen auszuweichen, als er thun könnte, um sie zu verhüten.

„Wenn es den ganz auf eigne Hand angeführten (!) Schritten meiner Frau gelingt, mir die Erlaubnis zur zeitweiligen Rückkehr nach Deutschland zu verschaffen, so werde ich auch dann nur nach Berlin kommen, wenn ich darin die einzige Möglichkeit ersähe, Liszt ohne Kränkung zurücktreten zu lassen; erführe ich jedoch, dass dies für Liszt nicht mehr nötig sei, so würde ich gern ganz von Berlin wegbleiben. Also wenn diesen Winter der ‚Tannhäuser' in Berlin noch nicht herauskommt, so wird dies nicht an mir liegen, sondern an Liszt, den ich nicht fallen lassen kann, da er für meine Musik gewirkt, als noch niemand etwas dafür that ...

„Tritt dagegen Liszt ohne peinliche Empfindung zurück, so möge Herr von Hülsen sicher sein, dass von meiner Seite ihm nicht das Mindeste entgegensteht, die Oper nächsten Winter zu geben."

Die weitere Entwickelung der „Tannhäuser"-Angelegenheit erhellt aus folgender Stelle eines nicht datierten, Anfang März 1855 aus London geschriebenen Briefes Wagners an Liszt (Briefwechsel II, 62):

„Ich bin in der albernen Lage, von dir einen Freundschaftsdienst eigentümlicher

*) Am 4. März 1853 schreibt Wagner an Liszt (Briefwechsel I, 227): „Bereits habe ich auch darüber nachgedacht, wie ich mich — falls mir die Rückkehr bis dahin erlaubt würde — z. B. zu Berlin zu stellen hätte, und bin wohl überlegend zu dem Resultate gelangt, dass ich Dich auch dann inständigst ersuchen würde, die Aufführung meiner Oper dort zu übernehmen. Ich habe in Berlin zweimal eine Oper [den ‚Holländer' und ‚Rienzi'] von mir aufgeführt — und bin damit jedesmal unglücklich gewesen."

Art verlangen zu müssen! Ich kann diese Berliner ‚Tannhäuser'-Geschichte nun nicht länger mehr anstehen lassen: meine Geldlage ist zu verdriesslicher Art, als dass ich länger die Aussicht auf die Berliner Einnahmen mir verschlossen halten dürfte.

„Nun wendet sich Hülsen jetzt durch die Frommann (wie er sagt: zum letztenmal!) wieder an mich; er verspricht mir alles Erdenkliche; im Herbst solle die Oper sein, im Frühjahr sollen bereits die Vorkehrungen beginnen. Ich muss nun die Sache trivial ansehen, wie ich ja leider eigentlich das ganze Schicksal meiner Opern trivial ansehen muss. Trotz Dorns Direktion wird der ‚Tannhäuser' am Ende in Berlin dasselbe erleben, was er überall erlebt hat: grössere Hoffnungen daran zu knüpfen, erscheint mir jetzt eitel. Lassen wir also die Sache gehen, wie sie — so scheint es — nun einmal nicht anders gehen soll. Schmerzlich habe ich zu bedauern, dass Du an die Erfüllung meiner Bedingung so viel Mühe verwenden und so viel Albernheiten ertragen musstest: aber — wir sehen nun — dass wir hier ohnmächtig sind! —

„Das Schicksal, das wir erfahren werden, wird endlich immer ein gemeines sein: was wir uns durchzusetzen bemühen, wird immer nur höchst verstümmelt und entstellt zum Vorschein kommen. — Ich schreibe somit an die Frommann, sie soll dem Hülsen ohne weitere Bedingung zusagen: Du habest mir selbst dazu geraten, wie Du in Wahrheit ja eigentlich damit auch einem — wie ich ahne — fruchtlosen Kampfe entgehst."

Liszt antwortete (auch ohne Datum; Briefwechsel II, 63):

„Über die Tannhäuser-Angelegenheit in Berlin wollen wir uns keine grauen Haare wachsen lassen. Ich sah es im voraus so kommen, obschon ich für meinen Teil nicht dazu beitragen konnte noch mochte. Ich gewähre gerne Deinen Berliner Freunden die Befriedigung, welche sie in diesem Ausgang der Sache finden, und hoffe, dass sich noch manche andre Gelegenheiten treffen werden, wo ich Dir nicht überflüssig oder unbequem sein kann."

Der Meister hatte unterdessen folgenden Brief an den Herrn Intendanten nach Berlin gerichtet:

[No. 31. Wagner an Herrn von Hülsen. 1855, März 23.]

„Ew. Hochwohlgeboren

benachrichtige ich hierdurch, dass ich nach Dresden*) den Auftrag erteilt habe, die

*) Wilhelm Fischer sen., Regisseur und Chordirektor, sandte von Dresden aus am 22. März 1855 laut Wagners Auftrag (London, 15. März) die unterm 3. Januar 1855 an ihn zurückgesandte Partitur des „Tannhäuser" mit den vom Komponisten zuletzt und jetzt überall benutzten Änderungen. Ich trage hier nach, dass Wagner am 29. Jan. 1853 an Fischer (Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine S. 305) geschrieben hat: Wenn Du bis heute Abend die Partitur des „Tannhäuser" aus Berlin noch nicht zurückerhalten hast, so beauftrage ich Dich sogleich an die General-Intendantur der Königl. Schauspiele in Berlin zu schreiben und ihr zu melden, dass Du von ihr schleunigst die Rücksendung der besagten Partitur zu erbitten habest, da meinerseits bereits weiter darüber verfügt sei. Hoffentlich hast Du sie aber schon [vgl. oben S. 103]: — denn dass sie den „Tannhäuser" in Berlin jedenfalls gar nicht gegeben hätten, weiss ich jetzt ganz bestimmt. Dies alles wird aber — vermutlich — sehr zum Guten ausschlagen; verlasse Du (und Heine) Dich nur so auf Liszt, wie ich es thue. Adieu für heute, guter Geschäftsführer . . ."

Partitur meiner Oper „Tannhäuser" Ihnen zuzuschicken. Somit übergebe ich Ihnen dieses Werk zur Aufführung, ohne weitere Bedingungen daran zu knüpfen. Nur habe ich den Wunsch, dass mir auf die in Zukunft mir zu leistenden Tantième-Zahlungen ein Vorschuss von Einhundert Friedrichsd'or sofort erteilt werde, da ich sehr möglich vor einem Jahre sonst keine Revenuen davon beziehen würde.

Mit vorzüglicher Hochachtung
empfehle ich mich als Ew. Hochwohlgeboren
ergebenster
Richard Wagner."

„22 Portland Terrace Regents Park. London, 23. Dezbr. 1855."

Die Beweggründe Wagners, die ihn zu vorstehendem Briefe veranlassten, lernen wir aus seinem Briefe (ohne Datum) an Liszt Briefwechsel II, 66) kennen, worin es heisst:

„Ach, lieber Franz! Du hast in Deiner liebenswürdigen Weise mich gestraft! Wegen der Berliner Geschichte machte ich mir grosse Vorwürfe: jedenfalls habe ich mich übereilt und — wie es meine Art ist — die Sache zu schnell abgemacht. Ich hätte Dich bitten sollen, da Du einmal meine Vollmacht hattest, schliesslich dem Hülsen die Oper zu geben — ohne weitere Bedingung: — so war es doch wohl besser, und am Ende hättest Du auch diese letzte Unterhandlung mir zu Gefallen besorgt. Leider war mir aber die ganze Angelegenheit seit lange schon so widerwärtig geworden, dass ich alle Spannkraft dafür verloren hatte und mich getrieben fühlte, so jäh wie möglich sie zu beenden, um nichts weiter davon zu wissen. Suche übrigens Einwirkung auf diesen Entschluss nicht bei meinen ‚Berliner Freunden', sondern lediglich in der Dir genau bezeichneten pekuniären Situation, in der ich mich befinde, und die mich für diesen Punkt gänzlich unfrei gemacht hat. Ich musste an Aufbringung von Geldmitteln denken. So habe ich denn auch 100 Louisd'or Vorschuss auf die Tantième gefordert, im übrigen aber die Oper ohne alle Bedingungen kurzweg hingegeben, wie mir denn in Wahrheit alles auf meine Opern Bezügliche jetzt vollkommen gleichgültig geworden ist. Genau betrachtet wäre hiermit meinem Wunsche, dass Du zur Aufführung des ‚Tannhäuser' nach Berlin berufen würdest, die Erfüllung noch keineswegs abgeschnitten; diese lag von jeher eigentlich doch keinesweges in der Machtvollkommenheit des Theater-Intendanten, sondern lediglich der König kann hier das Herkommen aufheben, und sein Entschluss hängt mit dem, was der Intendant für sich kann und darf, gar nicht zusammen. Somit will es mich bedünken, dass wir mit jener Bedingung an eine Behörde gelangten, die dieselbe gar nicht erfüllen konnte. Dass ich diesem die Oper gab oder nicht gab, war daher eine Sache ganz für sich, und was Deine Berufung betrifft, so bleibt dies immer noch eine Angelegenheit, deren Erledigung — ganz beiseite — beim König direkt zu betreiben wäre. Allein — eben hierfür (scheint es) hast Du gar keine Aussicht. Was wäre nun aber zu thun, um doch noch von dem König etwas zu erlangen? Sollte ich vielleicht die Frechheit haben, selbst an ihn zu schreiben, und vielleicht auf meine Art etwas zu versuchen, was auf andere Art nicht gelingen zu wollen scheint? Der Gedanke, doch noch meinen Wunsch erfüllt zu sehen, ist der einzige, der mir plötzlich diese Berliner Opern-Angelegenheit von neuem in einem interessanten Lichte zeigt.

„Was meinst du dazu?? —"

Herr von Hülsen glaubte die Vorschuss-Angelegenheit nicht allein

erledigen zu können, und berichtete dieserhalb an den Königl. Hausminister Excellenz von Massow bereits am 26. März 1855, wie folgt:

[No. 32. Herr von Hülsen an Excellenz von Massow.]

„Endlich ist es gelungen, Richard Wagners neueste Oper ‚Der Tannhäuser‘ zur Darstellung bringen zu können, indem die früher gestellten Bedingungen, die Einstudierung durch den Virtuosen*) Liszt bewirken zu lassen, beseitigt sind.

„Bei einem Werke, welches die Wanderung durch alle grossen Städte Deutschlands mit grösstem Erfolg gemacht hat, habe ich nicht umhin gekonnt, von den politischen Gesinnungen des Komponisten abzusehen. Ich glaube erwarten zu dürfen, dass auch in Berlin jene Erfolge geteilt werden, und deshalb glaube ich dem Publikum die Aufführung des ‚Tannhäuser‘, unstreitig der bedeutendsten musikalischen dramatischen Erscheinung der Gegenwart, nicht länger vorenthalten zu dürfen.

„Der Komponist bittet mich inzwischen, auf die ihm zu gewährende Tantième ihm einen Vorschuss von 100 Friedrichsd'or zu gewähren. Von dem sichern Erfolge seines Werkes überzeugt, habe ich kein Bedenken, ihm diesen nach den ersten vier Vorstellungen fälligen Teil seines Tantième-Honorars schon jetzt zahlen zu lassen, und bitte Ew. Excellenz nur ganz gehorsamst um Hochdero geneigte Genehmigung dazu.

„Die Inscenesetzung dieser Oper wird ungefähr im Monat November oder Dezember dieses Jahr erfolgen.“

Der Hausminister von Massow gab am 7. April 1855 seine Zustimmung zu diesem Wagner zu gewährenden Vorschuss. Dieser sandte von London aus am 17. April 1855 die Quittung darüber ein, und bat den Betrag an seinen Freund Herrn Regierungsrat J. Sulzer (Staatskanzlei in Zürich) senden zu wollen; in diesem Brief verwies Wagner gleichzeitig Herrn von Hülsen in betreff des Druckes der Tannhäuser-Textbücher an den Verleger, Hofmusikalienhändler C. F. Meser in Dresden.

Da sich die Absendung jenes Geldbetrages nach Zürich wohl verzögert hatte, wiederholte Wagner noch einmal, am 11. Mai 1855, von London aus seine Bitte, worauf er den Bescheid erhielt, dass jene Summe am 9. Mai abgeschickt worden sei.

Zur Aufführung gelangte der „Tannhäuser“ freilich erst am 7. Jan. 1856 und zwar doch unter der Vormundschaft Liszts, der auf Einladung Herrn von Hülsens und Dorns einige Klavierproben**) mitmachte

---

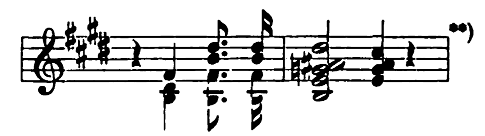
*) Ich glaube nicht, dass Herr von Hülsen mit dieser Bezeichnung auch nur den leisesten Schatten auf Liszt werfen wollte. Für die grosse Menge ist leider auch heute vielfach noch Liszt nur ein Virtuose. Er hatte damals längst seine Virtuosenkarriere — und zwar in ihrem vollsten Glanze — aufgegeben, um in dem kleinen Weimar Kapellmeister zu werden; er hatte bereits seine grossen Orchesterkompositionen und viele Schriften veröffentlicht, vor allem seine weltberühmte Schule gegründet.

**) „In Berlin, wo ich drei Wochen verblieben bin, machte ich auf Einladung von Herrn von Hülsen und Dorn ein paar Klavierproben des ‚Tannhäuser‘ mit, und wenn die erste Vorstellung nicht später als den 6.—8. Januar (so wie es

(Briefwechsel II, 106) und dem Freunde erst ein Glückwunsch-Telegramm,*) dann folgenden ausführlichen Brief über die Première (ib. II, 110) sandte:

„. . . Meiner Berliner telegraphischen Depesche habe ich noch folgende Andeutungen beizufügen.

„Johanna [Wagner] war herrlich zu sehen und ergreifend zu hören als Elisabet. In dem Duett mit Tannhäuser hat sie ein paar wundervolle Momente der Darstellung gegeben und ihre grosse Scene im Finale sang und verwirklichte sie unübertrefflich. Formes intonierte fest, rein und sicher — ohne alle Ermüdung in der Erzählung, wo seine klangvolle, markige Stimme sich sehr geltend machte. Im ganzen effektuiert Formes nicht nur genügend, sondern sehr befriedigend trotz seiner kleinen Statur, die insbesondere Johanna gegenüber etwas beeinträchtigend für die Darstellung sein muss. — Wolfram, Herr Radwaner, obschon unserm Milde nicht gleichkommend, ist doch sehr zu loben für die Sauberkeit, Eleganz und anmutige Singweise, mit welcher er seine Rolle erfüllte; und Madame Tuczek bewährt sich als vortreffliche Musikerin und gut eingeübte Schauspielerin, welcher man mit Zuversicht jede schwierige Rolle anvertrauen kann. Dorn und das Orchester gaben sich die sorgfältigste Mühe, Deinen Intentionen nachzukommen, so dass die Aufführung von seiten des Orchesters eine gänzlich gelungene war; abgesehen von zwei Tempo-Verwechslungen — im ersten Chor

 **)

wo Du vergessen hast, das Tempo als Più moderato, fast um die Hälfte langsamer zu bezeichnen — und den G-dur-Satz (vor dem Eintritt des H-dur-Ensemble), welcher

---

annonciert) hinausgeschoben wird, so werde ich Dir davon als Augen- und Ohrenzeuge berichten. Johanna [Wagner] wird die Elisabeth vortrefflich singen und darstellen, und Formes studiert seine Partie mit der grössten Gewissenhaftigkeit. Dorn hat bereits eine Masse Klavier- und Quartettproben gehalten und setzt einen besonderen point d'honneur daran, das Werk so korrekt und glänzend als möglich herauszubringen.

„Zweifelsohne wird der ‚Tannhäuser' auch in Berlin Kassenoper, was die Hauptsache, selbst für den Komponisten, geworden, und ich hoffe sogar, dass die kritische Behandlung, welche ich von seiten der Kritik zu bestehen hatte, Deinem ‚Tannhäuser' zu gute kommt, und der unfehlbare Eindruck des Werkes auf das Publikum nicht besonders durch schmählende Recensionen verleidet wird. — Ich schreibe Dir übrigens ganz ausführlich darüber." (24. Dezbr. 1855.)

*) „Gestern Tannhäuser. Vortreffliche Vorstellung. Wundervolle Inscenierung. Entschiedener Beifall. Glück zu! Berlin, 8. Jan. 1856. F. Liszt.

**) Über dieses Sirenentempo entspann sich noch 2 Jahre später eine pikante Korrespondenz zwischen Hans von Bülow und Heinrich Dorn (Hans v. Bülow, Briefe, III. Bd. S. 149 ff.); dort ist auch folgendes Citat aus einem Briefe Wagners an Bülow v. 18. Juni 1854 mitgeteilt: „Mit dem Sirenentempo giebt's allerdings eine Konfusion; es ist gerade noch einmal so langsam als das übrige. Am besten wäre es wohl für das Ganze, die Schreibart und das Tempo der Ouvertüre aufzunehmen: so wird's auch schnell genug."

meines Erachtens nach um ein bedeutendes auch zu schnell genommen wurde, wodurch die rhythmische Steigerung dieses zweiten Teiles des Finale wesentlich verliert. —

„Der Chor war gut einstudiert, jedoch ist er in Berlin zu schwach besetzt und nach dem Verhältnis des grossen Raumes des Opernhauses kaum um ein Geringes wirksamer als der unsre, der sich immer meiner entschiedensten Unzufriedenheit zu rühmen hat. Ebenso ist auch die Besetzung der Streichinstrumente ungenügend, und sollten dieselben wie der Chor um ein gutes Drittel vermehrt werden. Für eine derartige Räumlichkeit wären 8 bis 10 Contrabässe, 15 bis 20 erste Violinen etc. bei grossen Aufführungen gewiss nicht zu viel.

„Dagegen aber bleibt nichts zu wünschen übrig, was Dekorationen und Inscenierung anbelangt, insbesondere bei der Tannhäuser-Vorstellung, und ich kann Dir sagen, dass ich nie und nirgends so etwas Prächtiges und Bewundernswertes gesehen habe. Gropius und Herr von Hülsen haben wirklich das Ausserordentlichste und Geschmackvollste geleistet. Du hast gewiss erfahren, dass S. M. der König angeordnet haben, die Dekoration des zweiten Aktes sollte getreu nach dem Restaurationsplan der Wartburg ausgeführt, und zu diesem Zweck Gropius nach Eisenach gesandt. Der Anblick dieses Saales mit allen den historischen Bannern, den nach alten Gemälden gefertigten Kostümen, sowie das ganze Hofceremonial während des Empfanges des Landgrafen hat mir ein unglaubliches Plaisir gemacht. Gleichfalls die Aufstellung der Jagdhörner auf dem Hügel, das allmähliche Wimmeln des Thales durch die Vermehrung des Jagdtrosses, welches die vier Pferde und der Falke schliessen, im Finale des ersten Aktes, und dann die fünfzehn Trompeten im Marsch des zweiten Aktes, die von der Galerie des Saales ihre Fanfare zu Schutz und Trutz herunterschmettern!

„Nun ich hoffe noch, dass Du alles das über nicht zu lange sehen und hören wirst, liebster Richard, und wenn ich Dich im Laufe dieses Sommers besuche, sprechen wir weiter darüber."

Das Bestreben Liszts war, wie man sieht, dem Freunde die denkbar beruhigendsten Nachrichten über Aufführung*) und Aufnahme seines Werkes zu geben und die Verdienste Herrn von Hülsens darum in das glänzendste Licht zu setzen.

Mit der Berliner Tannhäuser-Aufführung beschäftigen sich dann noch folgende, namentlich auch für sein Verhältnis zu Herrn von Hülsen wichtige, interessante Briefe Wagners:

---

*) Thatsächlich war die Aufführung nicht hervorragend, der Erfolg zunächst mässig; vgl. auch Frau Franciska von Bülows Äusserungen (Hans von Bülow, Briefe, 3. Band, S. 39) vom 3. März 1856: „Hans war verstimmt wegen des nicht glänzenden Erfolges des ‚Tannhäuser'" und vom 7. März 1856: „Hans ist heute wieder von der übelsten Laune, weil der ‚Tannhäuser' (gestern), trotzdem dass er die Claque sehr teuer bezahlt, wozu selbst sein Verdienst nicht ausreicht und, ich fürchte, er noch Schulden macht, nicht durchdringt." Die interessante Rezension Bülows über die erste Berliner Tannhäuser-Aufführung, die er in der „Feuerspritze" veröffentlicht hat (vergl. Bayreuther Blätter 1901 S. 81), ist leider nicht in seine „Gesammelte Schriften" aufgenommen worden.

[No. 33. **Wagner an Alwine Frommann.***) 1856, Januar 16.]

„Liebe Freundin!

„In Bezug auf meinen letzthin mitgeteilten Wunsch bitten Sie mich um eine noch bestimmtere Erklärung? Ich kann Ihnen nichts weiter sagen, als dass ich aus inniger Überzeugung das Wiedererscheinen der Elisabet als Leiche für das Wirkungsvolle d. h. Verständlichere halte. Ich hatte mich zu einer abermaligen Abänderung des Schlusses**) leider durch das Geschrei aus Deutschland bestimmen lassen, welches darüber erscholl, dass Elisabet, die uns vor kurzem lebend verlassen, alsbald schon, wohl eingesargt, von der Wartburg zurückgebracht würde. Es ist mir aber, als ob in der für Berlin bestimmten Partitur — in welcher ich allerdings den wunderverkündenden Gesang der jüngeren Pilger ausführen liess — die Wiederabänderung des Schlusses in Bezug auf das Erscheinen der Leiche noch nicht angegeben wäre; ist es dennoch, so ist daran der Dresdener Kopist schuld. Dass nun Freund Devrient auf den guten Einfall gekommen, den Sie bereits kennen war mir sehr lieb, und besonders war es mir sehr recht, dass ich durch Sie***) von Herrn von Hülsen selbst an diese letzte Version gemahnt wurde. — Wenn nun, wie Sie mir heute schreiben, meinem letzten Wunsche die neueste Erfahrung, dass jener gewissermassen unpersönliche Schluss den Leuten ja gefalle, als Einwendung entgegengestellt wird, so habe ich dem doch zu erwidern, dass ich den ungemein feierlichen und tiefergreifenden Eindruck des Fackelscheines, vor welchem die Zaubererscheinung erbleicht und weicht, und des wirklich herannahenden Trauerzuges, sowie des Hinsinkens des Tannhäuser an der Leiche nicht aus der Kette der wirkungsfähigen Faktoren des letzten Aktes ausfallen wissen möchte. Die Abänderung ist aber um so leichter, als in der Musik nicht das Mindeste zu ändern ist, sondern einzig das scenische Arrangement zu berichtigen wäre. Hierin nämlich gehe ich mit Ihnen auseinander: Sie wünschten besonders auch das ‚er ist erlöst‘ der zweiten Bearbeitung; das muss aber notwendig ausfallen, sobald der Chor der jüngeren Pilger vollständig ausgeführt wird, worauf ich aber des Abschlusses des Ganzen, wie überhaupt auch der grossartigeren, bedeutungsvolleren Wirkung wegen bestehen muss. Ich weiss, dass dieser Chor in Berlin gut vorgetragen und scenisch ausgeführt werden kann: der grünende Stab, wirklich getragen in der Mitte der Heimkehrenden, ist ausserdem ein wichtiges Symbol.

„Ersuchen Sie nun Herrn von Hülsen in meinem Namen um die bezeichnete Änderung: nur wenn man dringende Bedenken gegen eine sofortige Vornahme derselben hegen sollte, möge sie bis zur Wiederaufnahme der Oper in nächster Saison verschoben werden.

„Was nun den bisherigen Erfolg des ‚Tannhäuser‘ in Berlin betrifft, so brauche ich Ihnen wohl nicht erst zu wiederholen, dass ich das Unbestimmte und Zweifelhafte desselben voraussah. Gerade so wurde mein ‚fliegender Holländer‘ und mein ‚Rienzi‘ aufgenommen, und ich würde glauben, dass der ‚Tannhäuser‘ auch das Schicksal jener Opern in Berlin haben würde, wenn mir in diesem Falle nicht aus

---

*) Von dieser Herrn von Hülsen übersandt, wie es scheint, nicht sub petitu remissionis.

**) Vgl. „Die Musik“ Jg. I S. 1844ff. und 2014ff., sowie „Briefwechsel“ I, 163 und 177.

***) Leider scheinen eine Anzahl wichtiger Briefe der Frommann verloren gegangen zu sein.

zwei Stützen eine Hilfe entstünde: aus der Erfahrung, dass der „Tannhäuser' auf allen übrigen Theatern Deutschlands bereits das grösste Glück gemacht hat, und aus der einsichtsvollen und günstigen Stimmung für mein Werk von seiten des jetzigen Intendanten. Herrn von Hülsen würde der von ihm so eifrig betriebene Erfolg des ‚Tannhäuser' sehr erleichtert worden sein, wenn ihm ein geeigneteres Künstlerpersonal für die beiden männlichen Hauptrollen zu Gebote gestanden hätte. Besässe die Berliner Bühne einen ihrer vollkommen würdigen Tenoristen (ich meine darunter einen Sänger und Darsteller, wie seiner Zeit der berühmte Wild es war), so würde der ‚Tannhäuser' mit einem Schlage die Wirkung hervorgebracht haben, die jetzt nur sehr allmählich und doch zwar nie ganz vollständig bezweckt werden kann, nämlich dadurch, dass durch häufige und fleissige Vorstellungen nicht nur den Sängern Gelegenheit zu ihrer Vervollkommnung, sondern auch dem Publikum zum genauen Eingehen in Motive verschafft wird, die bei ganz entsprechender Darstellung sogleich gewirkt haben würden, jetzt aber nur durch genaueres Bekanntwerden sich erschliessen können. — Alles, was ich durch Sie wiederum erfahre, bestärkt mich in meinem grossen Vertrauen auf Herrn von Hülsen; ohne dieses hätte ich mich schwerlich bestimmen können, unter den von mir sehr deutlich gekannten misslichen Verhältnissen mein Werk dem Berliner Hoftheater anzuvertrauen. Ich bitte Sie für heute, mich Herrn von Hülsen allerbestens zu empfehlen und ihm zu versichern, dass ich für meinen ‚Tannhäuser' in Berlin einzig auf ihn und auf sonst gar nichts vertraue.

„Somit Gott befohlen für diesmal!

Ihr ergebenster

Zürich, 16. Januar 56. Richard Wagner."

[Nr. 34. Wagner an Herrn v. Hülsen. 1856, Januar 21.]

„Hochzuverehrender Herr General-Intendant.

„Die Nachrichten, die mir jüngst über die Aufführung meines ‚Tannhäuser' in Berlin zugekommen sind, bestimmen mich vor allem, Ihnen meinen wärmsten Dank für den einsichtsvollen und unermüdlichen Eifer zu bezeugen, mit dem Sie sich durch die umfassendsten Anordnungen des Erfolges meines Werkes zu versichern suchten. Wie ich ersehen muss, ist es auch die Wirkung dieses Eifers allein gewesen, die bisher dem Erfolge hauptsächlich geholfen hat, während manche andere schwierige Umstände demselben hinderlich zu werden drohten. Ich erfahre ferner, dass es Ihr fester Wille ist, durch alle der Intendanz zustehenden Verfügungen dem dauernden Successe meiner Oper förderlich zu werden, und erkenne somit, dass ich Ew. Hochgeboren ein schweres Unrecht abzubitten haben würde, wenn Sie das frühere Zurückhalten meines Werkes als Misstrauensbezeugung auf sich und nicht vielmehr auf die gerade Ihnen selbst entgegenstehenden, mir ungünstigen Umstände bezogen hätten. Sollte ich mich gegen eine solche Deutung früher nicht genügend verwahrt haben, so gestatten Sie mir jetzt noch die Versicherung, dass ich, alles wohl erwogen, endlich nur im unbedingten Vertrauen auf Ihre Güte und echt edelmännische Gesinnung schliesslich ohne weiteres in die Aufführung des ‚Tannhäuser' zu willigen mich bestimmt fühlte. Daher will ich mir auch keinesweges als Bekehrter erscheinen, wenn ich heute Ihnen meine innige Freude über den Charakter des von Ihnen über mein Werk ausgeübten Schützeramtes kundgebe und versichere, dass ich den mir sehr wichtigen dauernden Erfolg meines ‚Tannhäuser'

für Berlin trotz der glücklichen Leistungen der Darsteller hauptsächlich von Ihrer Sorge und fortgesetzten geneigten Gesinnung erwarte.

„Gelegentlich erwähne ich nur noch, dass eine Berichtigung des Schlusses der Oper — wesentlich nur in scenischer Beziehung — mir wünschenswert erscheint, und nur eine Vergesslichkeit des Dresdener Kopisten*) an einem stattgehabten Irrtum schuld war. — Eine erklärliche Befangenheit dem anfänglich unsichren Erfolge gegenüber hatte, wie ich höre, auch den geehrten Dirigenten bestimmt, mir höchst bedauerliche Kürzungen vorzunehmen; zu meiner Freude erfahre ich, dass die erstere derselben (im 2. Akte) bereits wiederhergestellt**) ist, und wünsche nur, dass der anderen (im 3. Akte) dasselbe geschehe, da ich durch sehr bestimmte Erfahrung kennen gelernt habe, dass das übelste Nachstudium das Streichen ist. Zu Frau Tuczek-Herrenburg,***) die sich bereits früher so sehr freundlich und aufopferungavoll gegen mich erwies, hege ich das bestimmte Zutrauen, dass sie auf meine besondere Bitte, wenn Ew. Hochgeboren die Gewogenheit hätten, sich ihr mitzuteilen, der Unannehmlichkeit eines fragmentarisch beschäftigten Theaterabends im Interesse des Ganzen sich gern unterziehen wolle.†)

„Gestatten Ew. Hochgeboren mir schliesslich nun den Wunsch auszudrücken, dass es meinem Werke gelungen sein möge, die Teilnahme, die Sie ihm widmeten, Ihnen an sich selbst als gerechtfertigt erscheinen zu lassen, sowie dass es mir je möglich werden dürfte, Ihnen persönlich für die mir erwiesene Güte zu danken, für die ich jetzt wie immer Ihr tiefer Schuldner bleibe.

„Mit grosser und wahrer Hochachtung habe ich die Ehre zu verharren als

Ew. Hochgeboren

ergebenster Diener

Zürich, 21. Januar 1856. Richard Wagner."

---

*) Vgl. den vorstehenden Brief No. 33.

**) Johanna Wagner hatte sich deswegen am 16. Januar an Herrn von Hülsen gewandt, und dieser die Einfügung der H-dur-Stelle sofort verfügt.

***) Vertreterin der „Venus".

†) Wiedererscheinen am Schlusse des 3. Aktes.





WAGNERIANA

220. **Michael Georg Conrad:** „Majestät." Ein Königsroman. Zweite Auflage. Verlag: Otto Janke, Berlin.
221. **Michel Doménech Espanyol:** L'apothéose musicale de la réligion catholique: „Parsifal" de Wagner. Traduit du catalan par Jules Villeneau. Imprimerie de Fidel Giro, Barcelone 1902.
222. **Hugo Tomicich:** Von welchem Werke Richard Wagners fühlen Sie sich am meisten angezogen? Verlag: Grau'sche Buchhandlung, Bayreuth.
223. **A. Steiner:** Richard Wagner in Zürich (III. Teil 1855—58). Im 91. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich 1903. Verlag: Orell Füssli, Zürich.
224. **A. Schilling:** Aus Rich. Wagners Jugendzeit. Mit einem Doppelporträt: Rich. Wagner und seine Lieblingsschwester Cäcilie. Zweite Auflage. Verlag: E. Globig, Berlin.
225. **Frieda Schwabe:** Die Frauengestalten Wagners als Typen des „Ewig-Weiblichen". Verlag: F. Bruckmann, München.
226. **L. Mianowski:** „Die Walküre", der Nibelungentetralogie erster Tag, ins Polnische übersetzt mit einem Musikanhang von Dr. N. Hermelin. Verlag: „Ksiegarnia Polska", Lemberg.
227. **Richard Wagner:** „Parsifal". Ein Bühnenweihefestspiel. (Partitur.) Mit deutschem, französischem und englischem Text, Format Klein-Oktav. Ausgabe auf Deutsch-China-Papier in 1 Bande gebunden. (Mk. 30.) Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

220. An der mächtigen Decke des grössten und schönsten Bremer Konzertsaales prangt unter den strahlenden Bildnissen der Weltkunstgrössen auch die leuchtende Figur des Bayreuther Meisters, gemalt von dem Bremer Meister zweier Künste Arthur Fitger, der in kurzen Erläuterungen bei der Enthüllung der Kunstwerke über die Art Aufschluss gegeben, wie er die Geistesheroen aufgefasst hat. Über sein Wagnerbildnis heisst es da: „Die Genien des Ruhmes rufen mit langen Posaunen seinen Namen nach allen Himmelsgegenden aus. Umfangreiche Theaterkränze und eine Königskrone zu seinen Füssen." Eine Königskrone zu seinen Füssen! Es ist natürlich die des unglücklichen Ludwigs II. gemeint, über den am meisten gefabelt wurde, als er in beispielloser Tragik in ewige Nacht ging. Und wenn fünfzehn Jahre nach des Bayernkönigs Tode ein aufgeklärter Mann wie A. Fitger dem Bilde des grössten Künstlers des neunzehnten Jahrhunderts keinen anderen Nebenschmuck zu geben wusste, so wird man aus solchen bezeichnenden Tatsachen erkennen, wie es in einzelnen Köpfen von Wagnerfeinden bezüglich des Verhältnisses zwischen Ludwig II. von Bayern und Richard Wagner heute noch aussieht. Da werden es mir vielleicht verschiedene Leser Dank wissen, wenn ich sie auf ein neues Buch hinweise, in dem in grossartiger Weise die beiden Hochgemuteten in ihrem Verhältnis zu einander beleuchtet werden. Es ist M. G. Conrads neuestes Buch „Majestät". Als einen Königsroman betitelt der berühmte Verfasser sein eigen-

artiges Werk. Ein Roman ist es also doch, kann der Leser mit Recht ausrufen, eine Dichtung, bei der es mit den geschichtlichen Thatsachen nicht ganz genau genommen wird! Das stimmt hier nicht! Gewiss ist Conrad kein Geschichtsklitterer, kein Hofhistoriograph; aber wer nur halbwegs von dem kühnen Vorkämpfer für moderne Kunst und von seiner Stellung zu Wagner weiss, wird von vornherein zugeben, dass es diesem Wahrheitsdichter, diesem unerschrockenen Bannerträger des Realismus, der in Bayreuth ebenso gut wie in seinem Wohnorte München Bescheid weiss, nicht hat einfallen können, über Ludwig II. von Bayern und Rich. Wagner in freier Weise zu fabulieren. Nein, Conrad bietet hier erschütternde und doch wieder seelenerhebende Wahrheit des Lebens, die so tief wirkt, weil sie so treu der Geschichte gemäss wiedergegeben wird, von da an, wo der 16jährige junge Prinz zum erstenmale „Lohengrin" hört und den grossen Offenbarungsabend seines Lebens an der Schwelle des Jünglingsalters erlebt, bis zum Heimgange des Meisters, als seine sterbliche Hülle auf der Fahrt vom Süden bis Wahnfried eine Nacht auf dem Münchener Bahnhofe ruhte und der tiefgebeugte König den einsamen Sarg mit königlicher Spende schmücken liess. Ungezählte Beweise zeugen dafür, dass, wie Conrad auch in einer Selbstanzeige bestätigt, er über ein Thatsachenmaterial verfügt hat, wie es nicht leicht einem seiner Kritiker zu Gebote stehen wird. Er durfte aus geistlichen und profanen Quellen schöpfen, die heute jedem andern verschlossen sind. Conrad enthüllt uns mit dichterischer Seherkraft die Seele des jungen Fürsten, seine Schmerzenssehnsucht nach der neunmalheiligen Kunst, der grossen Befreierin, der ewigen Erlöserin. Aber die ihm die nächsten waren, hatten nicht Augen noch Ohren für ihres Königs Seelenkampf und seine schreiende Sehnsucht. All die dem Wagnerkenner vertrauten Kapitel aus dem Erdenwallen des Unsterblichen, die sich in München abspielten, sind wunderbar gestaltet. Probe für Probe müsste ich aus Conrads Buch abschreiben. Wo weilt der Meister? sinnt der junge Fürst. „Siehe, da kam auf des Königs Ruf weitschallend über die Grenze wie Rolands Hifthorn bei Ronzeval der Nothelfer, hilfsbereit, obgleich selbst mit schwerster äusserer und innerer Drangsal behaftet: Musiker, Dichter und Dramaturg zugleich, ein verfemter Zauberer neuer wundermächtiger Allkunst voll hehrer Weihe. Der Meister! Und nun standen sie sich gegenüber, Aug' in Auge. Es war der reichste, überwältigendste Eindruck, den der jugendliche König je von einer Persönlichkeit empfangen hatte. Das war wahrhaftig der höhere Mensch, der kongeniale Übermensch seines königlichen Traumbildes." Wie wahr, wie lebenswahr tritt uns alles in dem Buche entgegen, was sich damals in München begeben! Der Meister, heisst es, spann sich in tiefe Arbeit ein, der König reifte. Und das haben sie ihm nie vergeben, die „Imitationskünstler" in München, die noch von seinem Vater her da waren und nun erleben mussten, dass der junge König durchblicken liess, wie ihm eine Zeile von Wagner, ein paar Takte Musik von ihm mehr Poesie seien, als ein Dutzend Vers- und Novellenbücher der guten alten Isar-Athener. Schon in den ersten Jahren seiner Regierung wurde der junge König geistig isoliert. Nur dem Meister gegenüber flossen ihm die enthusiastischen Worte leicht von den Lippen. Täglich schrieb er ihm einen Brief, die Worte nicht wählend und nicht wägend, aber alle im bunten Glanze der taufrischen Wiederspiegelung seiner Erlebnisse und Eindrücke. Und wie wusste der Meister zu antworten! Ganz eigenartig charakterisiert Conrad diesen einzig dastehenden Briefwechsel. Und wie seltsam und wehmütig berührt uns das Kapitel von des Königs hochersonnenen Festspielhausplänen heute, wo nach fast vierzig Jahren Bruchstücke davon mit dem Bau des Prinz-Regenten-Theaters erfüllt sind! Wir erleben noch einmal all die grossen und intimen Kunsterzeugnisse, so dramatisch werden sie uns vorgeführt: die erste Aufführung des Liebesmysteriums „Tristan und Isolde"; das in dunkler Nacht sich vollziehende Phantasieren Bülows auf dem Flügel vor dem Könige;

die Pilgerfahrt solcher Wagnerschwärmer wie Schuré nach München; das Anschwellen des Hasses der alteingesessenen Bajuvaren gegen den „fremden Zauberer"; Wagners Abschied von München; die erste Aufführung der „Meistersinger" im Juni 1868, wo die Münchener zum letztenmal Gelegenheit gehabt hatten, den König und den Künstler öffentlich Seite an Seite zu sehen; die Erstehung des Bayreuther Festspielhauses, über das der König Wagner schrieb: „Dein ist Bayreuth. Baue! Ich harre deiner That in Treue und biete dir meine Hand"; den Besuch des Königs in der Mainstadt, damit er Zeuge des Triumphes seines Meister-Freundes sein könne, die Teilnahme des Königs an den finanziellen Nöten, die die Festspiele gebracht; die Vorbereitungen für eine Separatvorstellung von „Parsifal" in München; die Todesdepesche aus dem Süden aus dem Palazzo Vendramin in Venedig, nach deren Eintreffen der König sein Gesicht mit beiden Händen bedeckte, den Kopf auf den Tisch legte und wie ein Kind weinte. Conrad nennt sein neues Buch einen „Königsroman". Es ist die Verherrlichung eines Fürsten von Gottes Gnaden, aber noch grösser erscheint uns in dieser aus Wahrheit und Dichtung wunderbar gewebten Darstellung der Kunstfürst, der unvergleichliche Wort- und Tondichter, der hehre Meister von Bayreuth. Und darum ist dieser Roman zugleich ein Wagner-Buch seltenster Art, das in der Wagnerliteratur einen hohen Rang einnehmen, von allen Wagner-Verehrern und allen Freunden moderner Kunst mit hoher Freude gelesen werden und — — vielleicht auch manchen Spötter tief bewegen wird.

Prof. Dr. L. Bräutigam.

221. In dem vorliegenden Buche haben wir wohl die seltsamste Schrift vor uns, die die Wagnerliteratur gezeitigt hat! Das Bühnenweihefestspiel von Bayreuth wird als Apotheose der katholischen Kirche nicht nur hingestellt, sondern auch auf das eingehendste nachzuweisen versucht. Das Werk sei göttliche Offenbarung, direkte Inspiration des heiligen Geistes. Richard Wagner, der Protestant, „also" auf Irrwegen gehende, sei sich gar nicht bewusst gewesen, was sein „Parsifal" sei und bedeute! Der Autor, ein glühender Katholik und vielleicht katholischer Priester, sagt uns dies erst: Schade, dass wir ungläubig sind und bleiben, wir Deutschen, wenigstens wir protestantischen Deutschen! Aber das wird uns unsern „Parsifal" nicht entfremden! Wer hat je bezweifelt, dass in diesem Werke die höchsten und tiefsten ethischen Probleme offenbart, dargestellt durch das Beispiel des Lebens und durch dieses gelöst werden? Wer hat bezweifelt, dass dies auf der Grundlage unserer christlichen Religion, ja teilweise im Gewande christlicher Ceremonieen und kirchlicher Symbolik geschieht? Ist es da zu verwundern, dass man viele Vorgänge im „Parsifal" mit kirchlich-gottesdienstlichen Übungen und Gebräuchen verwechseln kann, wenn man eben nur auf das Gewand sieht? Das Höchste und Tiefste lässt sich wohl durch erhabene Melodieen und Harmonieen ausdrücken, nicht aber durch Worte und Gedanken. Diese müssen sich mit Allegorieen behelfen, sei es in der Kirche oder in der Kunst! Beide, Religion und Kunst, stehen nebeneinander, ja fliessen teilweise auch ineinander über: aber keine kann die Dienerin der anderen sein! Beide können, und zwar im Bunde mit der Philosophie, das Höchste und Tiefste aussprechen, was des Menschen Seele erfüllt. Die Philosophie besteht allerdings nach Ansicht des Autors nur aus einer fortlaufenden Reihe von Irrtümern; und auch die Kunst ist nach ihm erst im „Parsifal" von allem Irrtumswahne befreit. Wir meinen, dass man sein Gesichtsfeld einengt, wenn man ein Kunstwerk durch die konfessionelle Brille anschaut; uns ist die Deutung Parsifals als des wahren Übermenschen, als des Menschheitsideales der neu belehrten Generation mehrsagend (wie sie Alfred Lorenz im Bayreuthheft der „Musik" brachte); Parsifal ist der Mann der erlösenden That und nicht des erlösenden Leidens, wenn auch Mitleid die Triebfeder in ihm ist. — Wenn der Autor dem Bayreuther Meister moralische Mängel vorwirft, so

können wir ihm erwidern, dass man das Genie nicht den moralischen und sozialen Gesetzen der Durchschnittsmenschen unterordnen darf, sondern dass es jenseits von Gut und Böse steht. Wenn er Wagner aber ausführlich mit Bileam auf dem Esel vergleicht (!!!), also mit dem falschen Propheten, der gegen seinen Willen und nur durch direkten göttlichen Einfluss Gutes wirkt, so möchten wir das Buch in die Ecke schleudern! Aber wir thun es nicht, denn es enthält ausserordentlich viel Neues, Interessantes, Angenehmes und Beherzigenswertes, besonders in musikalischer Hinsicht. Der Verfasser ist ein feinsinniger Kenner der Partitur. Eine reiche, meist aber von strenger Logik im Zaume gehaltene Phantasie unterstützt ihn in seinen Untersuchungen. Wir folgen ihm zunächst willig, auch wenn es uns stark drängt, ihm zu widersprechen, und thun dies lieber nach der Lektüre. Er hat zahlreiche musikalische Feinheiten im „Parsifal" entdeckt und gedeutet, die Genealogie und den organischen Zusammenhang seiner Motive zum Teil weiter aufgedeckt, so dass sein Buch einen bleibenden Wert in der Wagnerliteratur behaupten wird, auch wenn vieles inhaltlich als falsch und unzulänglich nachgewiesen werden dürfte. Deshalb möchten wir den Wunsch aussprechen, dass das Werk auch bald einen deutschen Übersetzer finden möge! Allerdings könnte dies nur ein strenggläubiger Katholik sein! Denn jeder andere würde in so zahlreichen Anmerkungen und Ausführungen sein Nichteinverständnis mit dem Autor zum Ausdruck bringen müssen, dass dadurch der Umfang des Buches mindestens verdoppelt werden müsste!

222. Der noch jugendliche Verfasser hat bereits vor Jahren die Ergebnisse einer ähnlichen Rundfrage veröffentlicht: „Welches Werk Richard Wagners halten Sie für das beste?" (Triest 1899, bei Carlo Schmidl), und man muss zugeben, dass seine neue Rundfrage besser gestellt ist und sich demgemäss auch leichter und besser beantworten lässt. Gegen 130 Antworten sind eingelaufen. Gar mancher hat die Beantwortung abgelehnt; und gerade einige der klangvollsten Namen fehlen. Immerhin darf man den Wert des Buches durchaus nicht unterschätzen. Die Frage hat gar manchen zu interessanten Ausführungen angeregt, und die Antworten ergeben zusammen jedenfalls einen Beitrag von kulturgeschichtlichem wie statistischem Werte. Da der Autor in der Auswahl derjenigen, an die er mit dieser Rundfrage herangegangen ist, nicht immer die nötige Vorsicht beobachtet hat, so finden sich in dem Buche auch Antworten von Leuten, die kein Mensch kennt; es sind auch Leute befragt worden, die für Richard Wagner noch nicht reif sind, weshalb denn einige Antworten sehr thöricht sind und den statistischen Wert des Ganzen wieder etwas verringern. Dafür aber wird der Leser reichlich entschädigt durch die Ausführungen wirklich Berufener, die sich glücklicherweise in der Mehrzahl befinden. Am Schluss kommt Tomicich ausführlich auf eine von anderer Seite veranstaltete Rundfrage zurück, ob Wagner ein Dichter sei. Da ist es nun geradezu unglaublich, welchen Unverstand gewisse neuere und neueste Dichter an den Tag bringen; man erschrickt förmlich, in welch hohem Masse der Bayreuther Meister selbst noch in gebildeten und sogar literarischen Kreisen missverstanden wird! Die Ausnahmen, die den Dichter Wagner voll zu würdigen verstehen, wie Richard Voss, Ernst Wichert, Ernst von Wildenbruch, sind daher um so rühmlicher. Kurt Mey.

223. Steiner behandelt die Jahre 1855—58, die letzte Zeit von Wagners Züricher Aufenthalt. Seine Darstellung ist streng sachlich und aus guten Quellen geschöpft, sein Urteil gerecht und pietätvoll. Im Vergleich mit Glasenapp II, 2 (1899) erfahren wir nichts wesentlich Neues. Ihren selbständigen Wert erhält Steiners Schrift aber durch Veröffentlichung von zwei umfangreichen Briefen Wagners an Sulzer. Im ersten berichtet Wagner von seinen im ganzen sehr ungünstigen Londoner Eindrücken im Frühjahr 1855, im zweiten aus Venedig, Dez. 1858, rechtfertigt er seinen plötzlichen durch die Verhältnisse bedingten Aufbruch von Zürich. Hier berührt Wagner tief innerliche Vorgänge

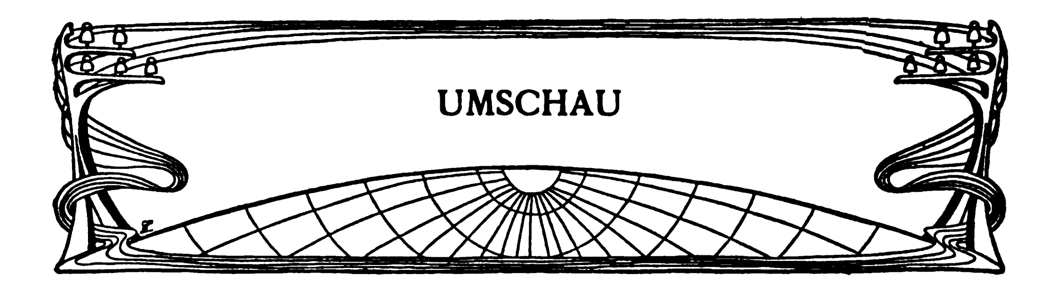
und Erlebnisse, nicht in der trüben Stimmung wie im Brief an seine Schwester Klara (Tägl. Rundschau 1902 No. 223) und in andern „indiskreten und höchst überflüssigen Publikationen", die „nimmermehr an die Öffentlichkeit gehören". Man ersieht aus dieser Bemerkung Steiners vornehmen und echt geschichtlichen Sinn, der natürlich auch den gemeinen Züricher Klatsch von vornherein ausschliesst. Eine willkommene Zugabe der Schrift sind die Bilder von Wagners Züricher Freunden, u. a. von Sulzer, Herrn und Frau Wesendonck, Frau Heim, der ersten Sieglinde vom 22. Okt. 1856 u. s. w., möglichst aus der Zeit und in der Erscheinungsform, wie Wagner sie kannte. Prof. W. Golther.

224. Frau Cäcilie Avenarius, die „Lieblingsschwester" Richard Wagners, hat der Verfasserin des schmuck ausgestatteten Büchleins diese Jugenderinnerungen auf gemeinsamen Spaziergängen und zunächst wohl nicht im Hinblick auf deren Veröffentlichung erzählt, denn tiefgehende, bedeutungsvolle Beiträge zur inneren Entwicklungsgeschichte Wagners bietet das Werkchen nicht; dazu sind diese kleinen Ereignisse doch zu allgemeiner und alltäglicher Natur, und vieltausend Kinder, die sich nicht zu bedeutenden Menschen auswachsen, zeigen gleiche Neigungen und Eigenheiten, wie der kleine Held dieses Buches. Der Reiz desselben liegt also darin, dass hier mit schwesterlicher Zärtlichkeit Belanglosigkeiten gerade aus des künftigen Richard Wagner Jugend erzählt werden, und diesem Reiz kann man sich wohl gern und willig auf ein Stündchen hingeben, ohne mit der breiten und auch manchmal etwas süsslich-romantischen Erzählungsweise der Verfasserin immer einverstanden zu sein. Hermann Teibler.

225. Wagners Senta, seine Elsa, Elisabeth, Brünnhilde, Isolde, Kundry sind Schöpfungen, von so herrlichem dichterischen Gehalt und zugleich von so starker Lebenswahrheit erfüllt, dass es sich wohl verlohnt, sie einmal für sich zu betrachten. Welcher Dichter hätte wohl tiefere Blicke in die Frauenseele gethan, wer den feinsten Regungen des weiblichen Herzens schöneren Ausdruck verliehen? Die Verfasserin der „Frauengestalten Richard Wagners" analysiert nun mit feinstem Verständnis die verschiedenen Frauencharaktere Wagners und liefert, indem sie überall das Typisch-Weibliche in ihnen aufdeckt, in ihrem anregenden Buche wertvolle Beiträge zur Kenntnis der weiblichen Psyche. Der Stil zeichnet sich durch Klarheit und edle Einfachheit aus, auch die äussere Ausgestaltung bekundet einen vornehmen Geschmack. Richard Wanderer.

226. Übersetzer nahm sich vor, die Wagnerdramen auf polnischen Boden zu verpflanzen. In rein literarischer Beziehung ist die Übersetzung eine vorzügliche; sie lässt sich kaum spüren. Als Musiktext muss sie freilich viele Änderungen erfahren. Allerdings ist eine Bühnenaufführung des Dramas jetzt eher zu erwarten, wozu der Musikanhang, der eine systematische Zusammenstellung der „Die Walküre" durchwirkenden Themen enthält und die Tondichtung genau analysiert, vieles beitragen dürfte. Dr. Hermelin.

227. Das Mainzer Wagnerhaus, das sich in den letzten Jahren um die Popularisierung von des Bayreuther Meisters monumentalstem Werk, dem „Ring des Nibelungen", durch die Herausgabe der bekannten kleinen, beglückend-wohlfeilen Partitur-Ausgabe, deren Ausstattung man sich nicht würdiger, origineller denken kann, den Dank aller vorwärts denkenden Musiker und der gebildeten Musikfreunde erworben hat, krönte sein Verdienst, indem es den „Ring"-Partituren die des „Parsifal" folgen liess. Vor mir liegt wundervoll gestochen die Ausgabe auf dem famosen Deutsch-China-Papier, durch dessen Verwendung die ganze Partitur ungefähr die Schwere eines Notizbuches erhält. Jeder wagnerfromme Musiker kann jetzt das Partiturbüchlein unseres Nationalheiligtums als ständigen Begleiter mit sich führen und aus dem Bändchen die zauberhafte Klangwelt dieses in jeder Beziehung (und nicht zuletzt wegen des „mystischen Abgrundes" auch hinsichtlich der Instrumentation) „einzigen" Werkes vor seinem inneren Ohr erstehen lassen und so Bayreuther Wonnen nachfühlen oder vorahnen. Bernhard Schuster.



AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Bromberg: Lortzings Oper „Hans Sachs" gelangte mit dem nachkomponierten, durch G. R. Kruse aufgefundenen neuen Finale im Stadttheater zu erfolgreicher Aufführung.

Charlottenburg: Das Aufführungsrecht von Smetanas romantischer Oper „Dalibor" ist vom Intendanten Aloys Prasch für das Theater des Westens erworben worden.

Düsseldorf: Im Stadttheater ging Georg Kramms dreiaktige Oper „Leonore", Text von Maase, zum erstenmal über die Bühne.

München: Das Hoftheater verspricht die Einstudierung von Hugo Wolfs „Corregidor" und hat sich die Aufführung von Hans Pfitzners „Die Rose vom Liebesgarten" für nächste Saison gesichert.

Stuttgart: Karl von Kaskels Volksoper „Der Dusle und das Babeli" ist vom Hoftheater zur Aufführung angenommen worden.

KONZERTE

Duisburg: Anlässlich des am 23. und 24. Mai stattfindenden 50. Stiftungsfestes des hiesigen Gesangvereins findet ein Musikfest unter Leitung von Walther Josephson statt, bei dem Bruckners IX. Symphonie ihre erste Aufführung in Deutschland erlebt. Ausserdem verspricht das Fest die erstmalige deutsche Wiedergabe eines achtstimmigen Chores des englischen Komponisten C. Hubert Parry „Blest Pair of Sirens".

Helsingfors: Die Philharmonische Gesellschaft brachte Liszts Oratorium „Christus" unter Leitung von Robert Kajanus und solistischer Mitwirkung der Damen Marie Berg, Alexandra Ahnger, der Herren Alfred Boruttau, Ettore Gandolfi und Emil Hajek (Orgel) zu erfolgreicher Aufführung.

London: Das für den 3. bis 9. Juni in St. James' Hall geplante Strauss-Fest kündet die Aufführung sämtlicher symphonischen Dichtungen, der symphonischen Phantasie „Aus Italien", von Bruchstücken aus „Guntram", der Burleske für Klavier und einer Anzahl von Liedern des Meisters an. Prof. Mengelberg, der vor kurzem von der französischen Regierung zum Officier d'Académie ernannt wurde, und R. Strauss selbst werden das Amsterdamer Orchester dirigieren, Frau Strauss-de Ahna, Frangcon Davies, der Tenorist John Harrison und Herr Backhaus sind als Solisten gewonnen worden.

St. Louis: Am 17. und 18. Juni wird hier das 31. nordamerikanische National-Sängerfest gefeiert werden. Es steht die Beteiligung von 3000 Sängern und Sängerinnen und 200 Instrumentalisten in Aussicht.

Rotterdam: Am 25. April fand hier eine erfolgreiche Aufführung von Georg Henschels „Requiem" unter persönlicher Leitung des Komponisten statt.

TAGESCHRONIK

Am 21. April sprach im Evangelischen Bund Hans v. Wolzogen über „Bayreuth und seinen Parsifal". Wolzogen ist kein Redner, aber ein

Sprecher, und dass er über jenes Thema „etwas zu sagen hat", wussten wir. Aber gut war es, dass dies nun auch in einen Kreis drang, der leider von dem unschätzbaren religiösen Ideal des Grals bisher noch wenig Kunde empfing. Trefflich disponiert berührte der Vortrag kurz und scharf alle Punkte, die in der „Parsifal-Frage" von Bedeutung sind, und widerlegte alle billigen Einwürfe gegen dies „Bayreuther Parsifal-Monopol." Schlagend war die Bemerkung, dass sehr viele nicht nach Dresden reisen können und doch niemand darauf dringe, die Sixtinische Madonna überall herumzuschicken. Die Hörer nahmen Wolzogens Ausführungen mit grossem Beifall auf: hoffentlich wirken sie nachhaltig. R. St.

Die Ausführung des Denkmals für das Ehrengrab Hugo Wolfs auf dem Centralfriedhof zu Wien hat der Bildhauer Prof. Edmund Hellmer übernommen.

Im deutschen Theater in Prag veranstaltet Direktor Angelo Neumann auch heuer wieder Maifestspiele, welche diesmal die Entwickelung der deutschen Oper von Gluck bis Wagner veranschaulichen sollen. Den Beschluss bildet ein dreitägiges Musikfest (zu Pfingsten), wofür der Leipziger Riedelverein gewonnen ist, um in der „Neunten" sowie in der „Missa solemnis" mitzuwirken.

Der Komponist Ermanno Wolf-Ferrari ist an Stelle des bisherigen Leiters M. E. Bossi, der die Leitung des Konservatoriums in Bologna übernimmt, als Direktor an das Liceo Marcello zu Venedig berufen worden.

Alfred Bruneau, der Komponist der Opern „Der Traum" und „Der Sturm auf die Mühle" und „Messidor", ist zum ersten Kapellmeister der Komischen Oper in Paris ernannt worden.

Zum Nachfolger Felix Berbers ist als erster Konzertmeister des Leipziger Theater- und Gewandhausorchesters Edgar Wollgandt von der Hofkapelle in Hannover gewählt worden.

An Stelle Toscaninis, der plötzlich nach Amerika abgereist ist, wurde vom Verwaltungsrat der Mailänder Scala Campanini zum Kapellmeister gewählt.

Am 17. Mai feierte der grossherzoglich badische Hoforchesterdirektor Ernst Spies in Karlsruhe sein 50jähriges Dienstjubiläum. Um Karlsruhes Musikleben hat sich der jetzt 73jährige Künstler, der auch über ein Vierteljahrhundert den Instrumentalverein dirigiert, bedeutende Verdienste erworben.

Dem Komponisten und Lehrer an der königl. akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg Robert Kahn ist der Titel „Professor" verliehen worden.

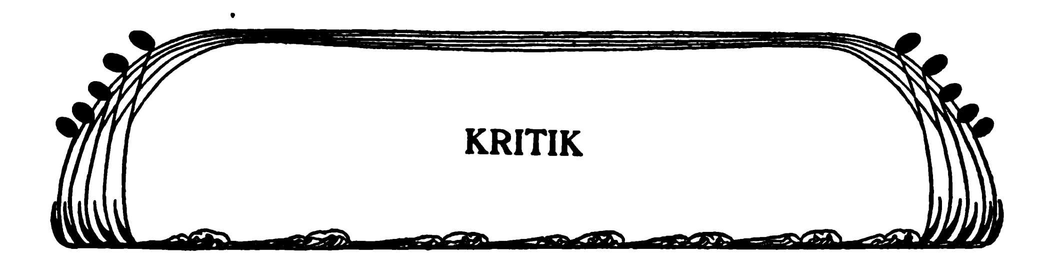
Der Konzertsänger Ludwig Hess ist vom Grafen-Regenten zu Lippe-Detmold zum Fürstlichen Kammersänger ernannt worden.

TOTENSCHAU

In Rom ist am 26. April Malwida von Meysenbug, eine der intimsten Freundinnen Wagners, im hohen Alter von 87 Jahren gestorben. Als Schriftstellerin hat sie sich besonders durch ihre „Memoiren einer Idealistin" und den später erschienenen „Lebensabend einer Idealistin" einen hervorragenden Namen gemacht.

Am 24. April starb in München der im Jahre 1814 geborene Nestor deutscher Malerei und Kunstkritik Friedrich Pecht. In seinen Erinnerungen „Aus meiner Zeit" erzählt er in launiger Weise von seiner ersten Begegnung mit Wagner, dessen Bekanntschaft er 1839 während ihres gleichzeitigen Pariser Aufenthaltes durch die Vermittelung Laubes machte.

Aus Dessau wird der Tod des durch seine Mitwirkung bei den Bayreuther Festspielen zu Wagner in nähere Beziehungen getretenen herzoglichen Hofballetmeisters Rich. Alexander Fricke gemeldet.



MANNHEIM: Das an den Osterfeiertagen zur Weihe der neuen Festhalle stattgehabte Musikfest nahm einen glänzenden Verlauf. Am ersten Tage vormittags gelangten unter Leitung Hofkapellmeisters Kähler das Meistersinger-Vorspiel und Beethovens „Neunte" zur Aufführung. Das Orchester, in einer Stärke von 120 Köpfen wurde gebildet aus den Hofkapellen zu Karlsruhe und Mannheim; der Chor zählte etwa 300 Mitglieder. Die Ausführung des Vorspiels entbehrte nicht eines gewissen künstlerischen Schwunges, ebenso ist die der Symphonie als eine wohlgelungene zu bezeichnen. Nicht ganz auf der Höhe von Chor und Orchester stand das Soloquartett der Damen Emilie Herzog, Ottilie Metzger und der Herren Karl Burrian und Professor Messchaert. Beethovens „Wachtelschlag" und „Die Allmacht" von Schubert gaben Frau Herzog Gelegenheit, ihr Vortragstalent im besten Lichte zu zeigen. Busoni spielte in höchster Vollendung die h-moll-Sonate von Liszt. Musikdirektor Hänlein trug Toccata und Fuge von Bach vor, und begründete damit nicht nur aufs neue seinen Ruf, sondern gab auch Gelegenheit, den Klang der neuen von H. Voit und Söhne in Durlach erbauten Orgel bewundern zu können. — Der Abend des ersten Festtages brachte eine Kammermusikaufführung. Das Joachim-Quartett entzückte durch die Wiedergabe der Quartette C-dur (Köchel No. 465) von Mozart und G-dur, Op. 17 No. 5, von Haydn; im Verein mit Carl Friedberg, spielten die Herren dann das f-moll-Klavier-Quintett von Brahms in vollendeter Weise. Jeanette Grumbacher-de Jong entzückte mit vier Liedern von Schubert, während der Meistersänger Messchaert durch die Wiedergabe von vier weiteren Schubertschen Liedern erfreute. — Am zweiten Festtage fand in der grossen Festhalle ein Chorkonzert unter Leitung Generalmusikdirektors Felix Mottl und unter Mitwirkung der obengenannten beiden Hofkapellen und eines Chors von ca. 1000 Köpfen statt. Der Chor entwickelte eine packende Klangfülle, ohne es bei den piano-Stellen an schöner Tongebung mangeln zu lassen. Hofkapellmeister F. Langer hat sich um die gute Wiedergabe der Bach-Cantate „Ein' feste Burg ist unser Gott", des XIII. Psalms von Liszt und des „Te deum" von Bruckner, von denen besonders das letztere einen tiefen Eindruck hervorrief, durch Vorbereitung der Chöre verdient gemacht. Unter den Solisten stand Herr Burrian mit der Wiedergabe der Tenorpartie im Lisztschen Psalm obenan. Vorzügliches leisteten ferner Ottilie Metzger und Fritz Feinhals, während Frau Herzog mit der Arie: „Komm in mein Herzensbaus" in der Cantate von Bach weniger befriedigte. Tiefgehend war der Eindruck, den Frau Metzger mit der Ausführung der fünf Gesänge mit Orchesterbegleitung von Wagner ausübte, Bertha Morena sang die erste Scene aus „Gunlöd" von Peter Cornelius, die Mottl wirkungsvoll instrumentiert hat, und Fritz Feinhals wusste den Stimmungsgehalt des Wolfschen „Prometheus" erschöpfend wiederzugeben. — Die am dritten Festtag vormittags stattgefundene zweite Kammermusikaufführung bestritten das Joachimquartett (die Beethoven-Quartette op. 95 und 130), Frau Grumbacher-de Jong und die Herren Messchaert und Friedberg. Letzterer spielte im Verein mit Meister Joachim Beethovens G-dur-Sonate op. 96 mit grosser Verve und bewährte sich ausserdem als ein äusserst feinfühliger Begleiter. Frau Grumbacher und Johannes Messchaert feierten endlich als Interpreten Wolfscher Gesänge einen grossen Triumph.

Max Puttmann.

Wegen Raummangels mussten die laufenden Opern- und Konzertberichte aus andern Städten für das nächste Heft zurückgestellt werden.



Ein schönes Porträt Richard Wagners eröffnet den Reigen unserer Beilagen. Das Original ist ein Gemälde von Frau Clementine Stockar-Escher und entstand etwa 1853; Fr. Hanfstaengl hat es lithographiert. Unsere Reproduktion erfolgte nach dieser Lithographie mit gütiger Erlaubnis des Verlages Breitkopf & Härtel in Leipzig. — Wir lassen hieran anschliessend das

Porträt von Richard Wagners Mutter folgen. Unsere Vorlage war ein wohlerhaltenes Aquarell, das Auguste Böhm in Leipzig mit sicheren Linien und in feiner Tönung 1839 fertigte. Besitzer des Blattes ist Ferdinand Avenarius, als feinsinniger Lyriker und Herausgeber des „Kunstwart" allbekannt. Ihm verdanken wir die Überlassung des Originals für unsere Wiedergabe. — Auf einem Doppelporträt sehen wir die Mutter von Ferdinand Avenarius, Wagners Stiefschwester

Cäcilie und Richard Wagner. Über Cäcilie Geyer und ihre innige Freundschaft zu ihrem kaum zwei Jahre älteren Bruder Richard Wagner berichtete uns nach dem Tode Cäciliens († 14. Mai 1893 in Dresden) eine liebevolle Skizze von Alb. Heintz im Bayr. Taschenkalender von 1894. Cäcilie vermählte sich 1840 mit Eduard Avenarius, der kurz danach als Vertreter der Firma Brockhaus nach Paris ging, wo die beiden verwandten jungen Ehepaare herzlich zusammen verkehrten. Unser Bild stammt aus dieser Pariser Zeit (1844). Es findet sich in der 2. Auflage eines kleinen Büchleins „Aus R. Wagners Jugendzeit" von A. Schilling, das im heutigen Heft besprochen ist. — Als eine Art Ergänzung zu den Franz Lachners Andenken im 13. Heft dieses Jahrgangs gewidmeten bildlichen Beigaben möge man die nun folgende

Karikatur, Franz Lachner und Richard Wagner vorstellend, betrachten. Das uns unbekannte und wohl seltene Blatt, für die „Musik" von C. Zander nach einer kleinen, aus den sechziger Jahren stammenden Photographie erheblich vergrössert, sandte uns dankenswerterweise Herr Fr. Brückner in München. Die Idee, den Herrn Generalmusikdirektor im Staatsfrack vor der unerbittlich vorschreitenden Macht des Dichter-Komponisten vom Postament entweichen zu lassen, ist dem Karikaturisten trefflich gelungen. — Zu der Goltherschen Untersuchung bringen wir als Beigaben ausser einem

Fragment aus dem französischen Tannhäuser, wie ersichtlich das Facsimile von Wagners Handschrift und in mehr als einer Hinsicht interessant und lehrreich, die verkleinerte Wiedergabe des

Theaterzettels der ersten Tannhäuservorstellung in Paris am 13. März 1861 mit Albert Niemann als Debut. Die Schicksale dieser denkwürdigen Première sind allbekannt; die anschaulichste Schilderung, und zwar in ihren berühmten „Memoiren einer Idealistin", giebt Wagners intime Freundin

Malwida von Meysenbug, die am 26. April im 87. Lebensjahre zu Rom verschieden ist. Heute fügen wir ein Porträt dieser seltenen Frau bei, das C. Zander nach einem Lenbachschen Gemälde für die „Musik" gezeichnet hat; die „Musik" behält

sich vor, in einem Gedenkblatt das reiche Leben und das ungewöhnlich fruchtbringende Schaffen der Baronin noch besonders zu würdigen.

König Ludwig der Zweite soll endlich auch einmal im Bilde erscheinen, nachdem die „Musik" schon wiederholt und besonders auch im heutigen Wagnerheft dieses Künstlers unter den Fürsten gedenken konnte. Und in welchem Bilde können wir uns den Königlichen Freund unseres Meisters anders denken, als in jenem, das uns den Jüngling in der ganzen Kraft prangender Schönheit zeigt! — Drei dem Bereich der bildenden Kunst zugehörige Reproduktionen mögen sich anschliessen; zunächst

Der Fliegende Holländer nach einem Gemälde von Hermann Hendrich, der ja bekanntlich einen Teil seines Schaffens dem Eindruck Wagnerscher Gestalten und Motive zu verdanken hat. Vorliegende Darstellung, die eine frühere Fassung des gleichen Stoffes glücklich erneut, ist jüngeren Datums; das Gemälde ist von einer fascinierenden Farben-Wirkung, die unsere Wiedergabe nur schwach anzudeuten vermag: das dunkelblaue Meer zeigt gelbe und grüne Spiegelungen, der Horizont ist blutrot und leuchtet durch die durchbrochenen Wandungen des Geisterschiffes mit seinen ebenfalls roten Segeln unheimlich hindurch. Dann ist

Fidus mit seiner Zeichnung „Parsifal" vertreten. Vor kurzem erschien, reich und prächtig ausgestattet, bei J. C. C. Bruns in Minden mit erläuterndem Text von Wilhelm Spohr ein Fidus-Werk, das wohl fast alle der besten Gaben dieses bedeutenden und phantasiereichen Künstlers enthält. Das an zeichnerischen Qualitäten — wie immer bei Fidus — so reiche Blatt bedarf keiner besonderen Hinweise auf seine Vorzüge. Die Erlaubnis zur Wiedergabe erteilte uns die genannte Verlagshandlung. — Den Beschluss dieser Gruppe bildet ein

Wagnerrelief-Medaillon von Bildhauer Anton Scharff, einem der angesehensten Medailleure Wiens. Die Arbeit entstand 1874 in Bayreuth, als der Meister noch in der Villa Phantasie wohnte und fieberhaft an der Vollendung des „Ring" arbeitete. Das Bronzemedaillon, ähnlich gross wie unsere Wiedergabe, gehört einem Herrn Péteri in Budapest. Die Photographie, nach der unsere Reproduktion gefertigt wurde, verdanken wir Herrn Harry Koch in Wien. — Unsere Reihe von Wagners Heimstätten, deren die „Musik" im vorigen „Bayreuthheft" mehrere brachte, vervollständigen wir heute durch die

Wohnhäuser des Meisters in Genf, deren photographische Aufnahmen uns Herr Prof. Henry Kling liebenswürdigst zur Verfügung stellte. Das erste Blatt zeigt Mornex auf dem Mont Salève, südlich von Genf: Gartenhäuschen, das Wagner von Anfang Juli bis Mitte August 1856 bewohnte. Er war von Zürich dorthin gegangen, um sich von den Folgen einer Gesichtsrose zu erholen; zufällig lernte er den Hydropathen Dr. Vaillant dort kennen, der ihn durch naturgemässe Behandlung völlig von seinem lästigen Hautleiden befreite. Näheres über den Aufenthalt in Mornex findet sich, ausser bei Glasenapp, jetzt im Neujahrsblatt der Züricher Musikgesellschaft von 1903, S. 12f. An dem Gartenhaus, wo Wagner in Mornex gewohnt hat, liess Prof. Kling vor einigen Jahren eine Gedenktafel anbringen. — Das andere Haus: Campagne des artichants in Genf (Hinterseite mit Aussicht auf den See). Als Wagner am 10. Dezember 1865, dem Andrängen seiner Feinde nachgebend, München verliess, begab er sich nach Genf, wo er bis Februar 1866 verweilte; dazwischen hatte er im Januar eine Reise nach Marseille gemacht, wo er den Tod seiner Gattin Minna († 25. Januar 1866) erfuhr und sofort sich nach Genf zurückbegab (vgl. die Briefe an Dr. Pusinelli in Dresden, Bayr. Bl. 1902, S. 109). Im Frühjahr 1866 bezog er dann die Villa in Triebschen bei Luzern.

Der in Facsimile beiliegende Brief Wagners an Joseph Rubinstein, aus dem Besitz von Fräulein Edith Müller in Wien, ist aus Neapel, wo Wagner in der herrlich am Posilippo gelegenen Villa d'Angri vom Februar 1880 bis in den Sommer verweilte, an Joseph Rubinstein, den treu begeisterten Freund und nachmaligen Verfertiger des Klavierauszugs zu „Parsifal", gerichtet. Rubinstein hatte im Februar 1880 in Berlin an 6 Vormittagen das ganze „Wohltemperierte Klavier" auswendig gespielt und den Ertrag von 600 Mark dem Bayreuther Fonds zugewiesen: darauf bezieht sich Wagners Bemerkung. Rubinstein ging aber doch nicht in seine Heimat Charkow, sondern wie der Meister ihm vorschlug, nach Neapel, wo er der Familie fast täglich Bach, Beethoven und auch Bearbeitungen aus Wagners Werken vortrug, so dass dieser einmal scherzte: „Ich gefalle mir ja selbst." Ein unvergesslicher Tag war des Meisters Geburtstag, wo Rubinstein (mit Humperdinck und Hartmann) die Grals-Scene aus Parsifal spielte und Wagner die Sänger markierte (s. Plüddemann im Wagner-Jahrbuch 1886, S. 89). — Die letzte Bemerkung bezieht sich auf den Aufsatz, den Rubinstein im Märzheft der Bayr. Blätter 1880 soeben veröffentlicht hatte, „Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland", worin er in äusserst scharfer Weise die Manier von Brahms, Raff, Goldmark geisselte. Möglich, dass Hermann Levi, einst mit Brahms innig befreundet, durch Rubinsteins Freimut „stupéfait" war. — Den Beschluss machen ein

Porträt von Adalbert Gyrowetz; das schöne Original stammt aus der jetzt im Besitz des preussischen Staates befindlichen Mendelssohnschen Porträtsammlung; und, als Notenbeilage, die

Romanze des Hans Sachs aus der gleichnamigen Oper von Gyrowetz, über die Kurt Mey in diesem Heft das Erläuternde sagt.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Richard Wagner



II. 16







DIE MUTTER RICHARD WAGNERS

II. 16





CĂCILIE UND RICHARD WAGNER
Nach einer Bleistiftzeichnung a. d. J. 1844





FRANZ LACHNER UND RICHARD WAGNER
Nach einer zeitgenössischen Karrikatur



II. 16



IL. 16

FRAGMENT AUS DEM FRANZÖSISCHEN TANNHÄUSER VON WAGNERS HAND

THEATRE IMPERIAL DE L'OPERA

34. *Les Bureaux seront ouverts à 7 heures 1/4* *On commencera à 7 heures 3/4.*

AUJOURD'HUI MERCREDI 13 MARS 1861.

Débuts de M. NIEMANN

PREMIERE REPRESENTATION

TANNHAUSER

Opéra en TROIS actes et QUATRE tableaux de M. RICHARD WAGNER.

Divertissement de M. PETIPA. Décors de MM. CAMBON THIERRY DESPLÉCHIN NOLAU et ROBÉ.

Vénus, Mme TEDESCO. Elisabeth, Mme MARIE-SAX.

Tannhauser, M. NIEMANN. | Wolfram, M. MORELLI | Hermann, M. CAZAUX. | Biterolf, M. COULON.

MM. AIMÈS, KOENIG, FRERET, Mlle REBOUX

DANSE :

Mlles ROUSSEAU, TROISVALLETS, STOIKOFF, ALINE, MM LEFÈVRE, MILLOT

En attendant, 27me représentation. LE PAPILLON Ballet-Pantomime en 2 actes et 4 tableaux, de Marie Taglioni, et M. de St-Georges, musique de M. J. Offenbach.

Le Bureau de location, rue Drouot, au coin de la rue Rossini, est ouvert de 10 heures à 6 heures.



Il. 16

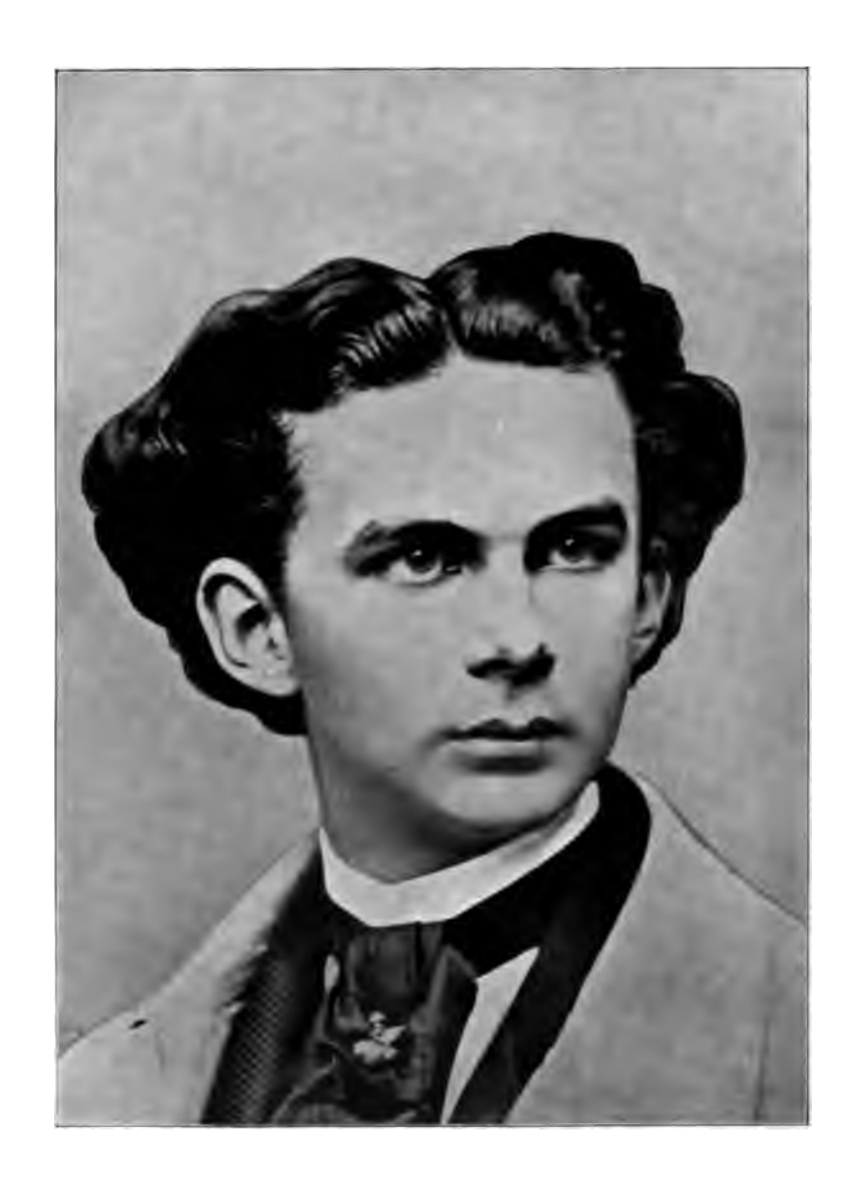
THEATERZETTEL DER ERSTEN AUFFÜHRUNG DES TANNHÄUSER IN PARIS



MALWIDA VON MEYSENBUG
† 26. FEBRUAR 1903



II. 16



KÖNIG LUDWIG DER ZWEITE



II. 16





II. 16

○ ○ ○ DER FLIEGENDE HOLLANDER ○ ○ ○
NACH DEM GEMÄLDE VON HERMANN HENDRICH

Fidus.

+ ERBARMEN + DU ALLERBARMER + ACH ERBARMEN +

PARSIFAL. ZEICHNUNG VON FIDUS





RICHARD WAGNER-RELIEF
o o VON A. SCHARFF o o



II. 16







WAGNERS WOHNHAUS IN GENF (1856)

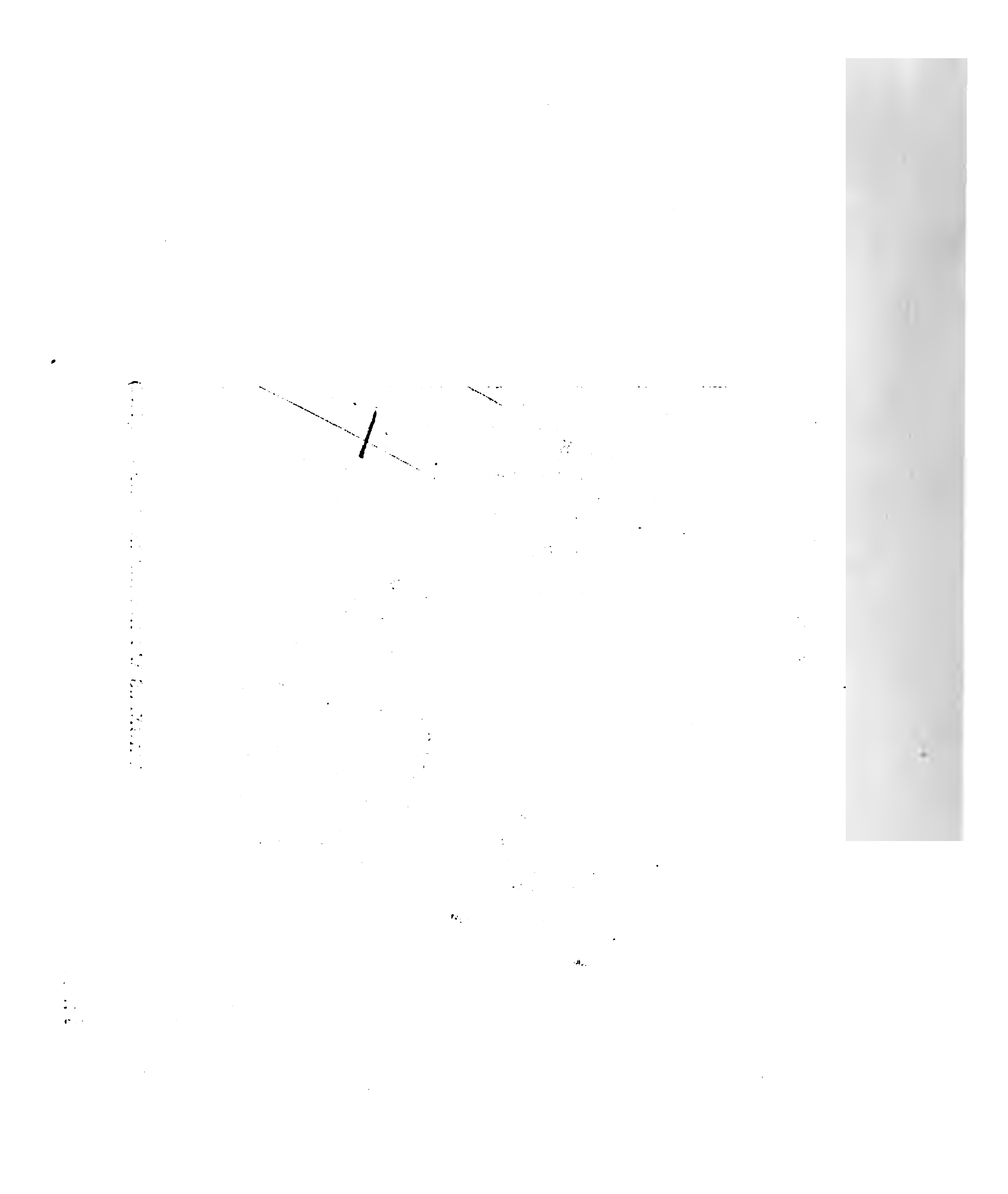
II. 16





II. 16

WAGNERS WOHNHAUS IN GENF (1865/1866)



Lieber Freund!

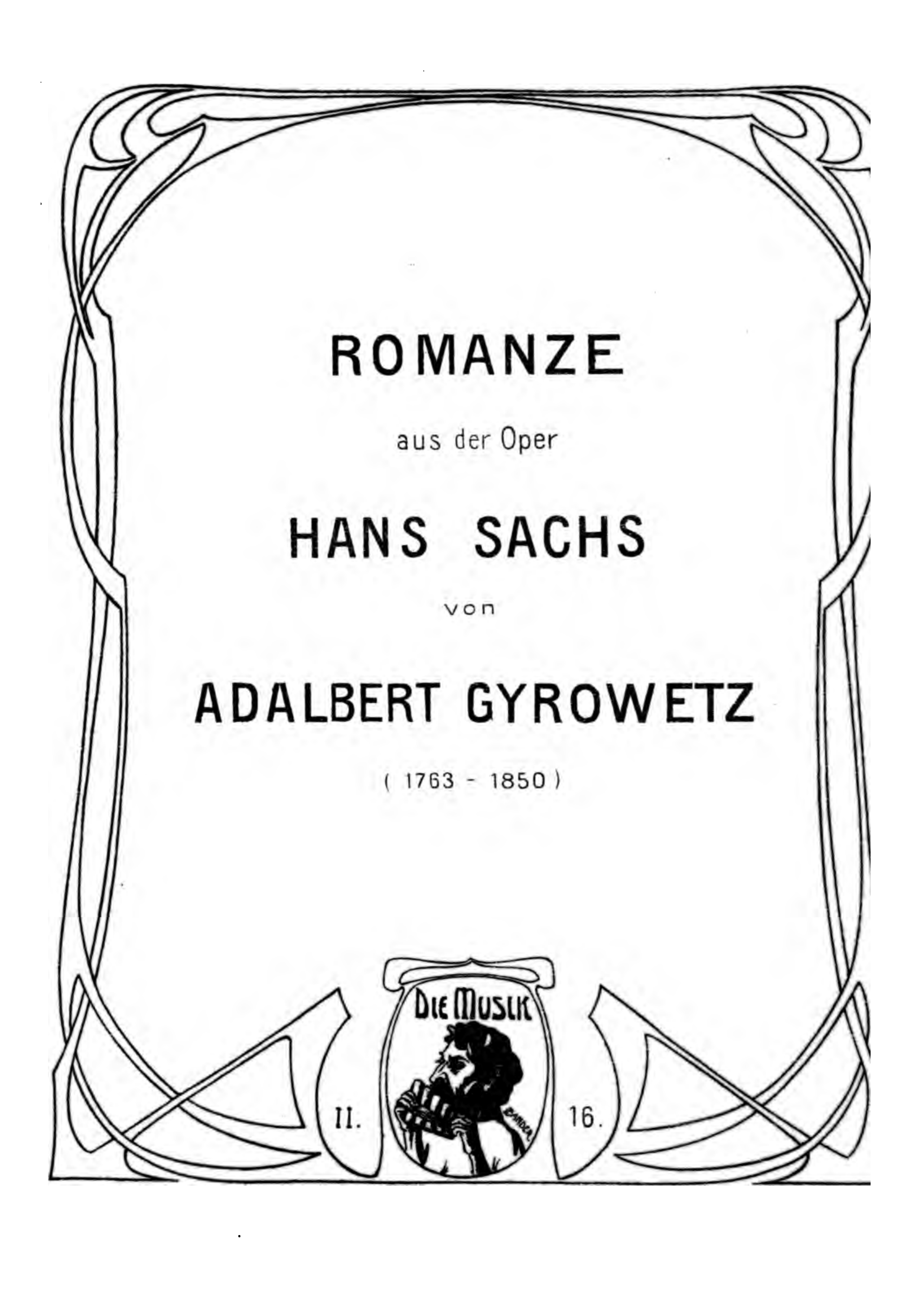
Es thut mir leid aus Ihrem heute von mir erhaltenen Briefe zu ersehen, dass ein Brief von mir an Sie — nach Ihrem letzten Schreiben aus Berlin — nicht mehr Ihnen zugekommen ist. Es handelte sich bei mir um Ihre dortige Adresse, welche ich nicht zu wissen glaubte, bis mir endlich das gute Thiergarten-Hôtel wieder eingefallen war.
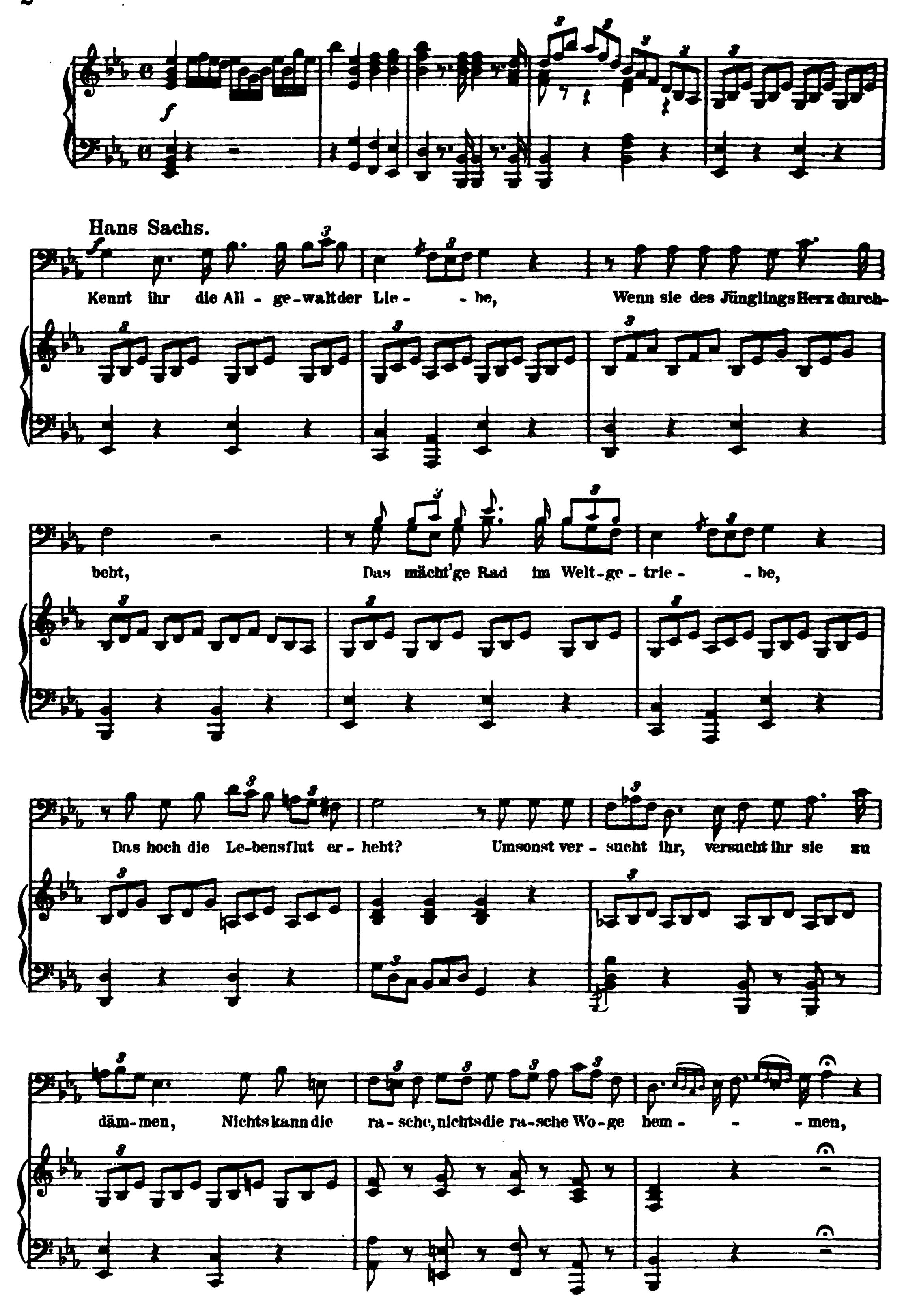
Nun, — desto schöner von Ihnen, dass Sie doch von einem neuen Briefschreiben sich nicht abhalten liessen! — Seien Sie also für Alles herzlich belobt! Auch Ihre heute empfangenen Mittheilungen waren mir gewiss interessant, denn ich sehe, dass Sie sich immer noch unter dem schützenden Zauber der Hoffnung befinden. —
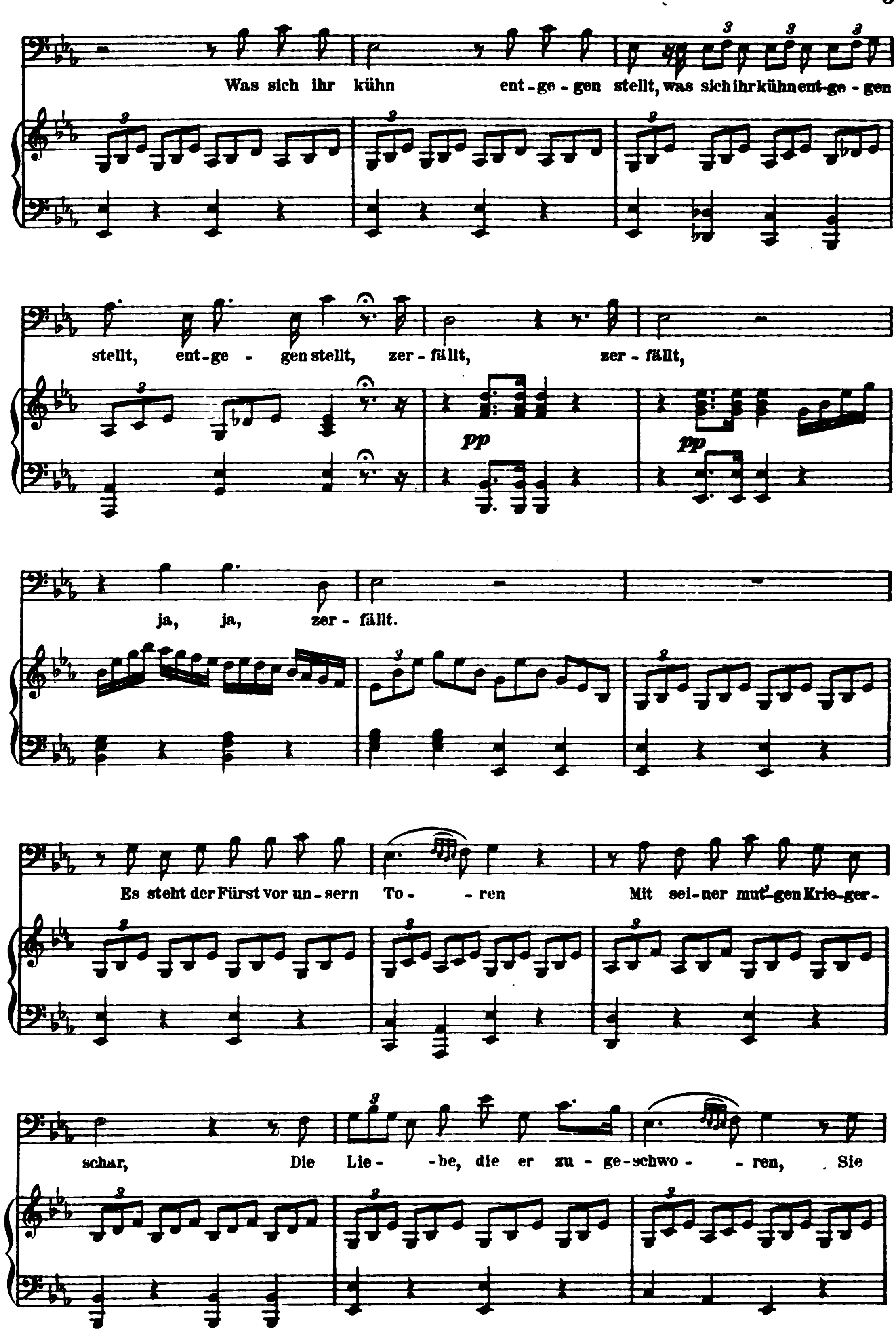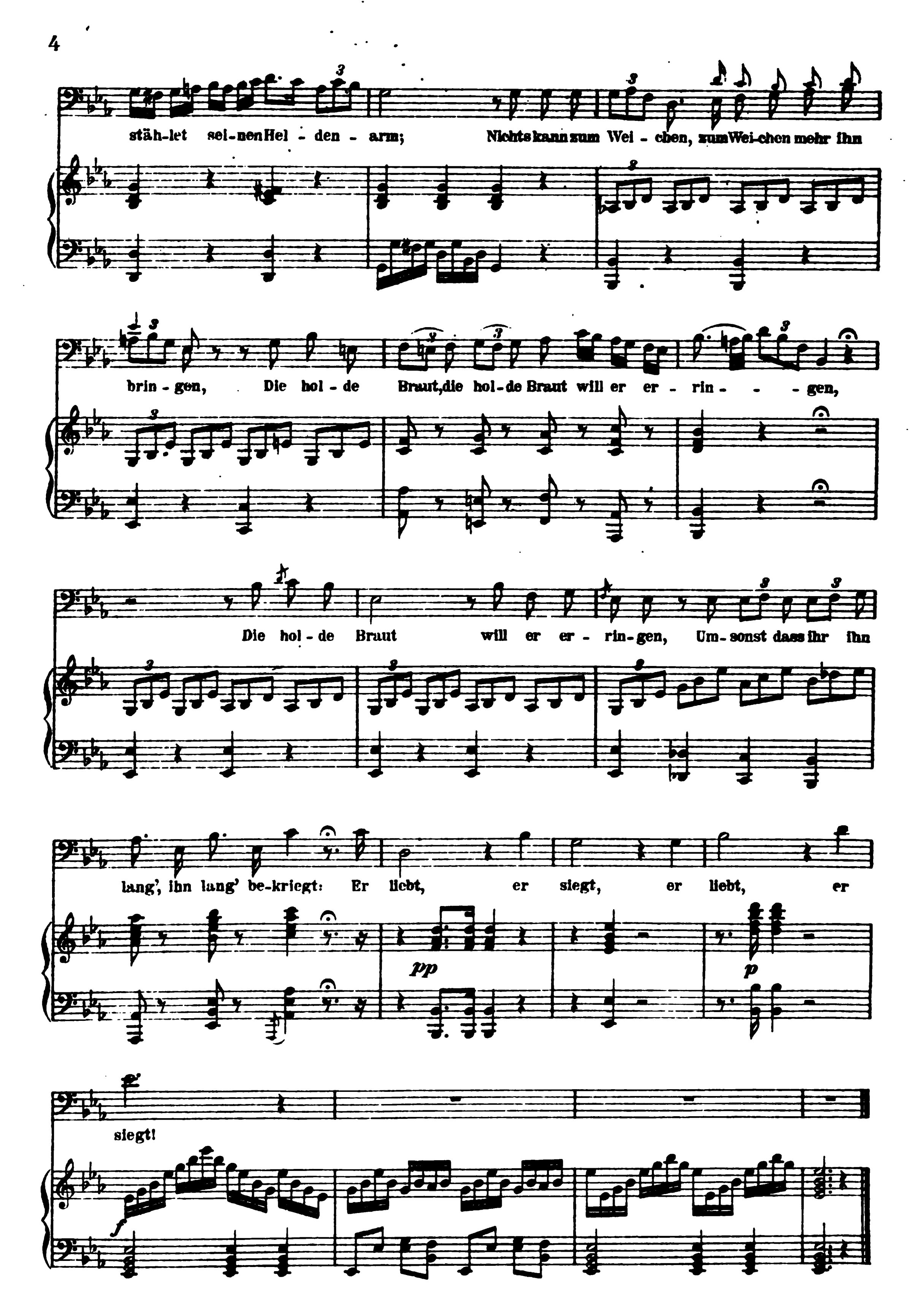


II. 16

BRIEF RICHARD WAGNERS
AN JOSEPH RUBINSTEIN
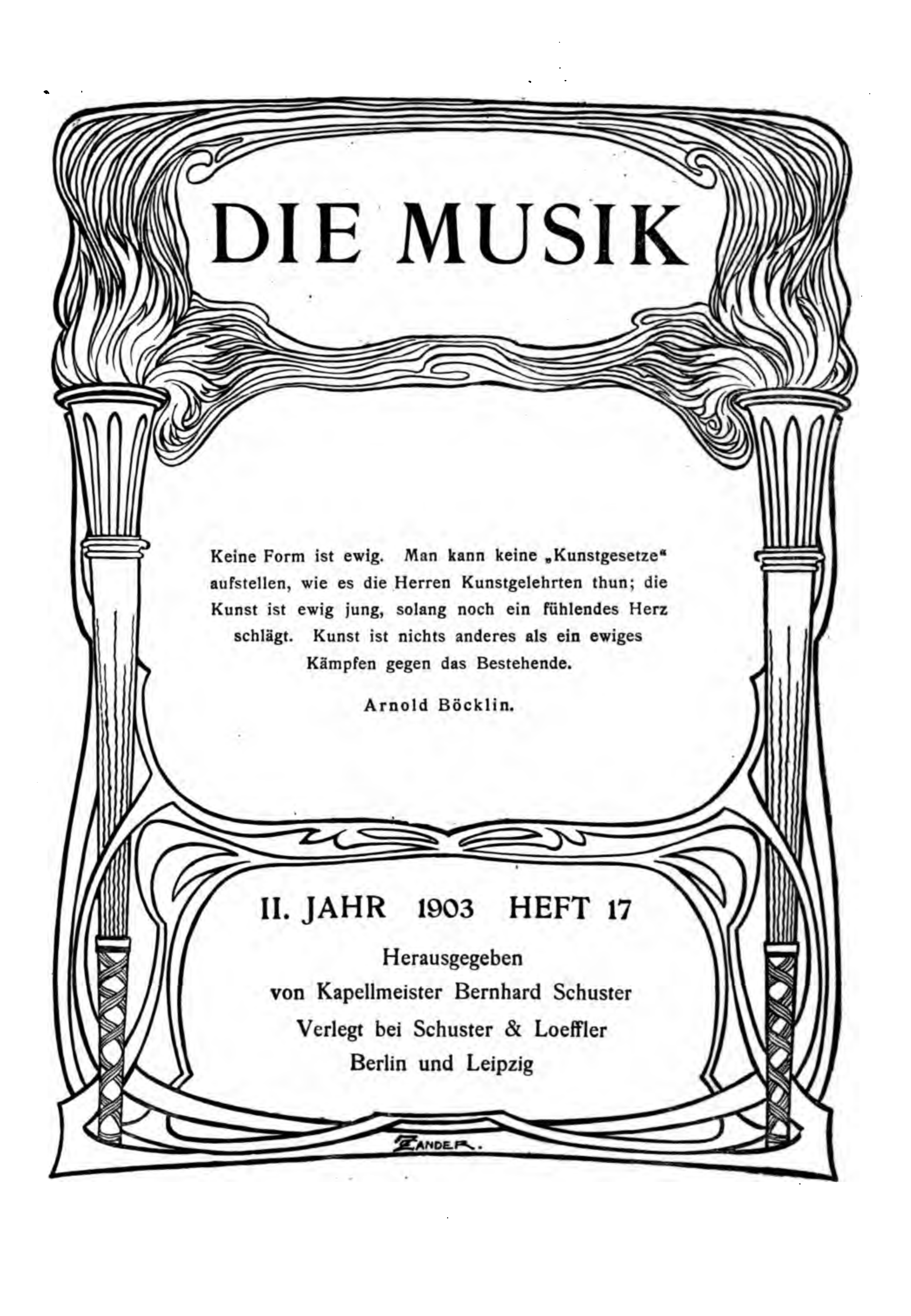

ROMANZE
aus der Oper
HANS SACHS
von
ADALBERT GYROWETZ
(1763 - 1850)
DIE MUSIK
II.
16.


Hans Sachs.
Kennt ihr die All - ge - walt der Lie - - be, Wenn sie des Jünglings Herz durch-
bebt, Das mächt'ge Rad im Welt - ge - trie - - be,
Das hoch die Le - bensflut er - hebt? Umsonst ver - sucht ihr, versucht ihr sie zu
däm - men, Nichts kann die ra - sche, nichts die ra - sche Wo - ge hem - - - men,


Was sich ihr kühn ent-ge-gen stellt, was sich ihr kühn ent-ge-gen
stellt, ent-ge-gen stellt, zer-fällt, zer-fällt,
pp
pp
ja, ja, zer-fällt.
Es steht der Fürst vor un-sern To-ren Mit sei-ner mut'gen Krie-ger-
schar, Die Lie-be, die er zu-ge-schwo-ren, Sie



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.


DIE MUSIK
Keine Form ist ewig. Man kann keine „Kunstgesetze“ aufstellen, wie es die Herren Kunstgelehrten thun; die Kunst ist ewig jung, solang noch ein fühlendes Herz schlägt. Kunst ist nichts anderes als ein ewiges Kämpfen gegen das Bestehende.
Arnold Böcklin.
II. JAHR 1903 HEFT 17
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
ZANDER.

INHALT



DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o



ZUR 39. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN BASEL

PROGRAMM:

Donnerstag, den 11. Juni, am Vorabend, im Hoftheater zu Karlsruhe:

Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau, dramatische Symphonie von Friedrich Klose.

I. Freitag, den 12. Juni, abends 7 Uhr, Konzert im Musiksaal:

1. Ouvertüre zur Oper „Sancho Pansa" von E. Jaques-Dalcroze.
2. a) Männerchöre von Friedrich Hegar.
   b) Das trunkene Lied aus Nietzsches „Zarathustra" von Frederik Delius.
3. Hexenlied von Wildenbruch mit melodramatischer Musik von Max Schillings. (Recit.: Intendant Prof. Ernst von Possart.)
4. Odysseus' Ausfahrt, symphonische Dichtung von Ernst Boehe.
5. Konzert für Violine und Orchester von Woldemar Pahnke.
   (Henri Marteau.)
6. Caenis für Altsolo, Männerchor und Orchester von Hans Huber.
   (Marie Philippi und Baseler Liedertafel.)

Hauptprobe: Freitag, den 12. Juni, vormittags 9 Uhr.

II. Sonnabend, den 13. Juni, vormittags 10 Uhr, im Musiksaal: Erstes Künstlerkonzert (Kammermusik):

1. Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello von Paul Scheinpflug. (Ed. Reuss, Henri Petri, Alfred Spitzner und Georg Wille.)
2. Lieder für Sopran von Hans Pfitzner. (Frau Knüpfer-Egli.)
3. Sonate für Violine und Klavier von Ermanno Wolf-Ferrari.
   (Henri Petri und Otto Hegner.)
4. Lieder für Bariton von Jul. Weismann und Guido Peters.
   (Rich. Koennecke.)
5. Quintett für Streichinstrumente (neu) von Felix Draeseke.
   (Henri Petri, Erdmann Warwas, Alfred Spitzner, Georg Wille und Paul Michael.)

Sonnabend, 13. Juni, nachmittags 6 Uhr:

Hauptprobe im Münster für das Chorkonzert vom Sonntag-Nachmittag.

Abends Gartenfest.

III. Sonntag, den 14. Juni, vormittags 10½ Uhr: Kirchenkonzert im Münster.

1. **Orgelfuge von Otto Barblan.** (Der Komponist.)
2. **Vierstimmige Gesänge.**
   (Das Baseler Vokalquartett: Ida Huber, Maria Philippi, Em. Sandreuter und Paul Boepple.)
3. **Orgelwerke von Max Reger.** (Karl Straube.)
4. **Hymne für 16stimmigen Chor a cappella von Richard Strauss.**
   (Halbchor des Baseler Gesangvereins.)

IV. Sonntag, den 14. Juni, nachmittags 5 Uhr: Künstlerkonzert.

1. **Sonnenlied für Chor, Soli und Orchester von Friedrich E. Koch.**
2. **Das Thal für eine Bassstimme und Orchester von Richard Strauss.**
   (Paul Knüpfer.)
3. **Raffael. Zwei Stimmungsbilder für Chor, Orgel und Orchester von Fritz Volbach.**
4. **Zwei Symphoniesätze, Adagio und Scherzo von Ernest Bloch.**
5. **Graner Festmesse für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Franz Liszt.** (Chor: Baseler Gesangverein.)

V. Montag, den 15. Juni, vormittags 10 Uhr, im Musiksaal: Zweites Künstlerkonzert (Kammermusik).

1. **Streichquartett von Ewald Straesser.**
   (Kötscher, Schäffer, Witwer und Treichler.)
2. **Lieder für Alt von Hugo Wolf.** (Ernestine Schumann-Heink.)
3. **Sonate für Violine und Klavier von Josef Lauber.**
   (Willy Rehberg und Hans Kötscher.)
4. **Altdeutsche Minnelieder für Männerchor a cappella von Hans Koessler.** (Reveillechor der Baseler Liedertafel.)
5. **Bergnovelle, Trio für Klavier, Violine und Violoncell von Hans Huber.** (Rob. Freund, M. Ackroyd und Willy Treichler.)

VI. Montag, den 15. Juni, abends 7 Uhr: Symphoniekonzert im Münster.

1. **Proteus, symphonische Dichtung von Rudolf Louis.**
2. **Gesänge für Tenor** (L. Hess) **und Bariton** (R. Koennecke) **mit Orchester von Pringsheim, Schilling-Ziemssen und Posa.**
3. **Symphonie c-moll No. 2 für grosses Orchester mit Sopran- und Altsolo und Schlusschor von Gustav Mahler (unter Leitung des Komponisten).** (Frau Knüpfer-Egli und Frau Schumann-Heink.)

Hauptprobe: Montag, den 15. Juni, vormittags 8 Uhr.
Festdirigenten: Dr. Hans Huber und Hermann Suter.

ANALYSEN DER HAUPTWERKE DES PROGRAMMS:

DIE GRANER FESTMESSE

von Franz Liszt.

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 4 Pauken, grosse Trommel, Becken, Tam-tam, Streichquintett, Orgel, Solo-Quartett, gemischter Chor.

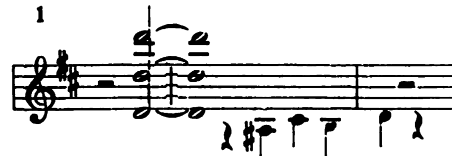
In dem für das kompositorische Schaffen Liszts so bedeutsamen Jahre 1855, demselben, das die Dante-Symphonie und den 13. Psalm zeitigte, erhielt der Meister von dem Kardinal-Primas Ungarns Johann Szitovsky den Auftrag, für die Einweihung der neuerbauten Kathedrale zu Gran eine feierliche Messe zu komponieren. Unterm 12. März teilt Liszt seinem Freunde Richard Wagner mit, dass er eben dieses Auftrags halber ein paar Monate angestrengt arbeiten müsse, da die Ceremonie der Inauguration spätestens im August stattfinden solle. (Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt II, 59). Noch in demselben Monat kann er melden, dass Kyrie und Gloria fertig gestellt seien (ebenda S. 64), und die Beendigung des ganzen Werkes erfolgt am 1. Mai. „Während diesen letzten Wochen“, heisst es in einem Briefe vom 2. Mai (S. 69), „hatte ich mich gänzlich in meine Messe eingesponnen, und gestern bin ich endlich damit fertig geworden. Ich weiss nicht, wie das Ding klingen wird, — kann aber wohl sagen, dass ich mehr daran gebetet als komponiert habe.“

Die erste Aufführung fand am 31. August 1856 bei der Einweihung der Graner Basilika unter äusserlich sehr glänzenden, für die musikalische Wirkung der Messe aber keineswegs günstigen Umständen statt. Dass aber die Aufnahme und Beurteilung des Werkes nicht blos dieser widrigen Umstände wegen eine geteilte war, zeigte sich, als es späterhin anderwärts zu Gehör gelangte. Selbst wo man Liszts Messe Gerechtigkeit widerfahren liess, hatte man nur ganz ausnahmsweise eine Ahnung davon, welch epochemachende künstlerische That sie bedeutete. Wieweit der Meister mit ihr seiner Zeit vorangeeilt war, erhellt mit entsetzlicher Deutlichkeit aus dem Urteil eines Mannes wie Berlioz, der, nachdem die Messe am 15. März 1866 in Paris zum erstenmale zur Aufführung gelangt war, an seinen Freund Humbert Ferrand schrieb: „Hier, on a donnè à Saint-Eustache la messe de Liszt. Il y avait une foule immense. Mais, hélas! quelle négation de l'art!“ (Lettres intimes 296). Und trotzdem: dieses ablehnende Urteil absoluter Verständnislosigkeit, es enthält einen Gran Wahrheit. In gewissem Sinn bedeutet Liszts kirchenmusikalische Richtung in der That eine „négation de l'art.“ Nämlich eine Verneinung der „Kunst“ als Selbstzweck. Hier ist die Musik durchaus dienend und Mittel zum Zweck der Verschönung und Verherrlichung der kirchlichen Handlung. Sie ist nichts als Ausdruck eines tief bewegten religiösen Gemüts. Wer sich liturgische Musik nicht ohne contrapunktische Künste und schulmeisterliches unaufhörliches Fugieren denken kann, dem wird Liszts Messe sehr wenig behagen. Aber eben darum, weil diese Musik so ganz und gar keinen artistischen Eigenwert prätendiert, weil sie so gar nichts gemein hat mit sogenannter „absoluter“ Musik, vielmehr restlos aufgeht in dem Zweck, für den sie bestimmt ist, eben deshalb entfaltet sie eine Kraft und Mächtigkeit tiefsten Empfindungsausdrucks, wie sie in der neueren Kirchenmusik bis dahin unerhört war. Denn Liszts religiöse Musik verhält sich zur Kultushandlung nicht anders als die Wagnersche Musik zum Drama. Dadurch, dass sie aus ihrer egoistischen Selbstgenügsamkeit heraustritt und sich rückhaltslos dem Gange der heiligen Handlung hingiebt, gewinnt sie erst ihre eigentliche, wahre Freiheit und Selbständigkeit als die tönende Offenbarung des seelischen Erlebnisses, das in der Brust des gläubigen Katholiken sich während des Messopfers abspielt.

I. Kyrie. — Dem Text entsprechend gliedert sich das Kyrie der Graner Messe in drei Teile.
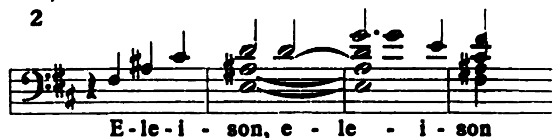
a) 1. Kyrie. Andante solenne. D-dur 4/4. — Nach einem dreimaligen Anruf, der von einem klagenden Seufzer der Clarinetten, Fagotte, Bratschen und Celli begleitet ist:

1



intoniert der Chor das Kyrie in der leeren Quinte G-D. Die Modulation wendet sich nach h-moll, auf dessen Dominante das inbrünstige Flehen des Eleison (zuerst in Bass- und Tenor-Solo) eintritt:

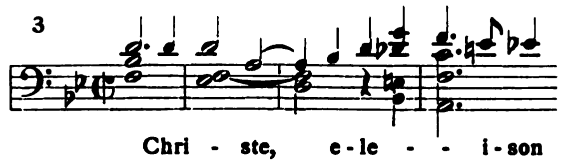
2



Die enharmonische Umdeutung des Quartseptakkordes e-ais-d in e-b-d führt nach D zurück. Orgelpunkt von 16 Takten auf der Dominante A. Dann Wiederholung des dreimaligen Anrufes vom Anfang. Übergang nach B-dur.

b) Christe eleison. Un poco ritenuto. B-dur. ₵ Die Celli, zu denen sich bald Bratschen und 2 Violinen gesellen, bringen zuerst jene innige Melodie, auf die dann der Solo-Tenor die Worte Christe eleison singt:

3

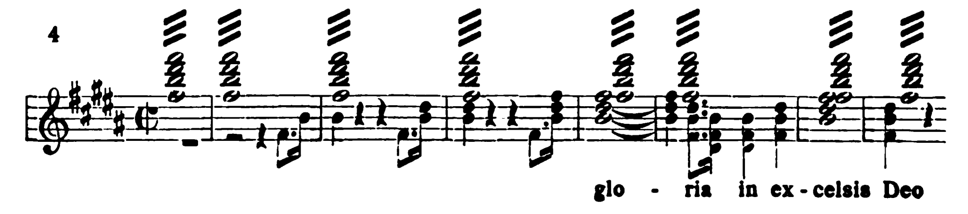


und die mehr als irgend ein anderes Thema der Messe den Ausspruch ihres Schöpfers rechtfertigt, dass sie mehr gebetet als komponiert sei. Dreimal immer gesteigert ertönt der Gesang dieser Weise: zuerst abwechselnd von den einzelnen Solostimmen, dann vom ganzen Soloquartett in B-dur vorgetragen, geht er, eine Terz höher nach D-dur gehoben, an den Chor über. Sequenz auf dem Orgelpunkt C, sodann Rückkehr zu den Anfangstakten (1), worauf das
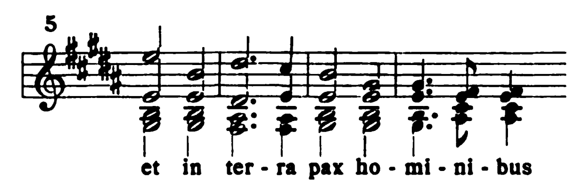
c) zweite Kyrie wiederum auf der leeren Quint G-D eintritt und den Satz rasch zu Ende führt.

II. Gloria. Allegro ma non troppo. ₵ H-dur. Unter dem Tremolo der geteilten Geigen und ruhenden Flötenklängen ertönen zuerst pp in Oboen und Clarinetten, dann immer wachsend in Hörnern und Trompeten Fanfaren:
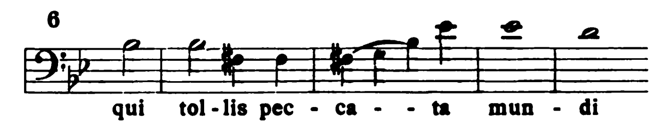
4
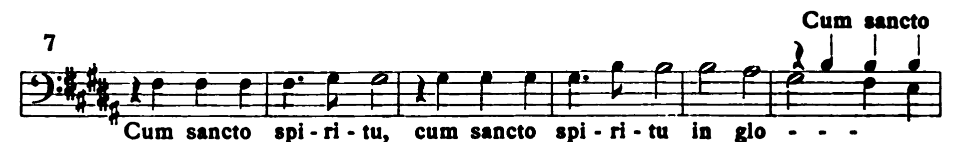


zu denen der Chor das Gloria in excelsis anstimmt und allmählig zu brausendem Jubel steigert. Diminuendo geht es über in das Et in terra pax:



Soloquartett —, das eingeleitet wird mit einer Augmentation der Gloria-Fanfaren, und dessen Melodie — man bemerke die Identität des ersten Intervallenschritts, der abwärts gehenden Quarte mit dem Anfang des Christe-Motivs — in der Folge zu einem Hauptthema der ganzen Messe wird. Daneben gewinnt auch die das Et in terra umspielende Achtelfigur, deren friedlich sanfter Charakter Lina Ramann veranlasst hat, sie als „Pastoralfigur" zu kennzeichnen, motivische Bedeutung. Aus diesen musikalischen Elementen entwickelt sich in grossem einheitlichen Zuge der Gloria-Satz. Beim „Qui tollis" meldet sich eine ergreifende Umbildung des Christe-Motivs:

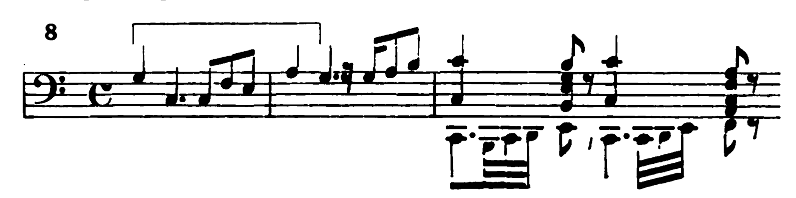


während das Cum sancto spiritu in einem kraftvoll begeisterten Fugato:
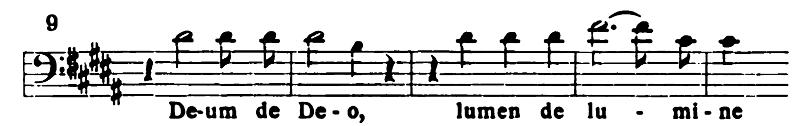


sich erhebt, das in eine glänzende Wiederaufnahme der Gloriafanfaren ausmündet, die auch das Amen beherrschen.

III. Credo. — „Im Credo liegt der dogmatische und liturgische Schwerpunkt der Messe." Es ist der ausgedehnteste und zugleich inhaltreichste Teil des Messtextes: voll von packenden und den entgegengesetzten Stimmungsgebieten angehörenden Momenten. „In erhabenster Weise werden im Credo religiöses Denken, Fühlen und Wollen zum inneren Akt der Reinigung und Wiedergeburt im Geist, über welchen die Wunder des christlichen Glaubens ihren überirdischen mystischen Schein werfen". (Lina Ramann). So erreicht denn auch Liszts Messe im Credo ihren Höhepunkt. Es ist nicht möglich, den gewaltigen Satz hier in seiner ganzen Ausdehnung zu analysieren. Nur einzelne besonders markante Stellen seien hervorgehoben. Die Tonart ist C-dur. Das gleich zu Anfang — Andante maestoso, risoluto — von den Bläsern ff angeschlagene Glaubens-Thema:

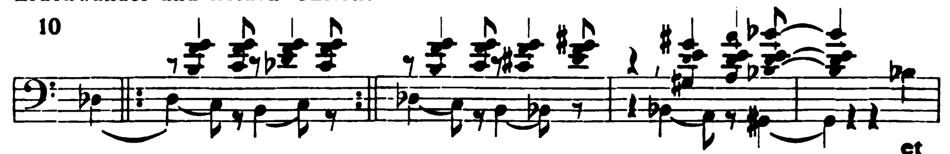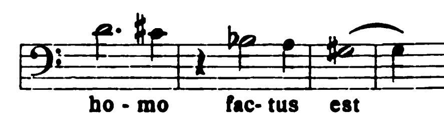




bleibt das Fundament des ganzen Teils. Gleichsam als Seitenthema tritt ihm (H-dur) das friedvolle Deum de Deo:
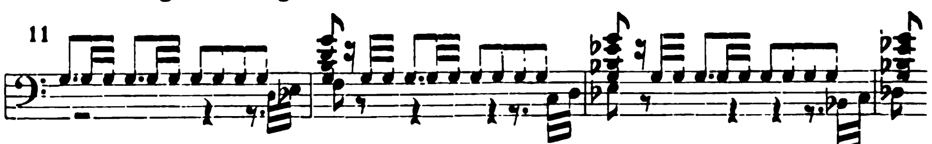


gegenüber, dessen idealen Klängen wir später noch begegnen werden. Zum frommen Gebet wird dann die Weise des Glaubensbekenntnisses in dem Andante con divozione des Qui propter nos homines (Holzbläser dann Tenor-Solo, Fis-dur). Von jeher haben die, wenn auch nur kurz andeutenden Worte des Credo-Textes den Messkomponisten Veranlassung gegeben zu einer mehr oder minder eingehenden musikalischen Illustrierung der Passion und des jüngsten Gerichts. Auch bei Liszt fällt auf diese Abschnitte ein grosses Gewicht. In schmerzlichen Accenten ertönt die Botschaft vom Erdenwandel und Leiden Christi:
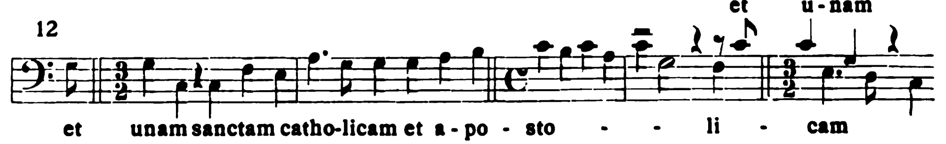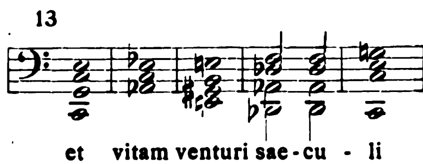




bis (H-dur, Allegro non troppo) die frohen Fanfaren des Gloria die Auferstehung verkünden. Nach einem Wiedereintritt der Anfangstakte (diesmal in E-dur) beginnt die Schilderung des Weltgerichts:



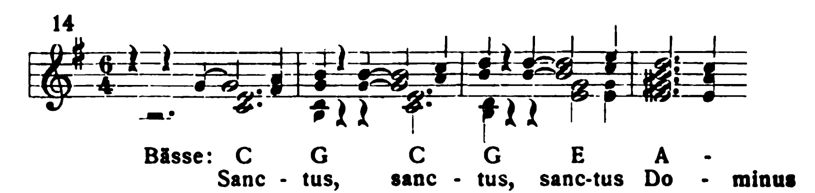
das zum erstenmal die volle Wucht des grossen Orchesters mit allen seinen Reservemassen an Schlagzeug (grosse Trommel, Becken, Tamtam) entfesselt. Die Dominant G führt nach C-dur zurück zu einer breiten Wiederaufnahme jenes Seitenthemas (9), dem ein Fugato auf Et unam sanctam folgt:



dessen Thema aus dem Credo-motiv (8) gebildet ist. Als echt Lisztisch verdienen schliesslich noch die terzverwandten Dreiklangsfolgen des „et vitam venturi“ besondere Erwähnung:



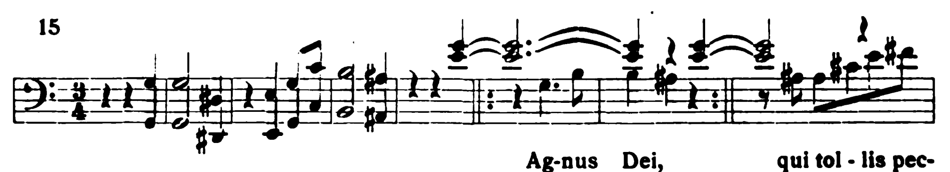
IV. Sanctus mit Benedictus. Andante solenne. G-dur $^{6}/_{4}$. Auf das feierlich machtvolle Sanctus:
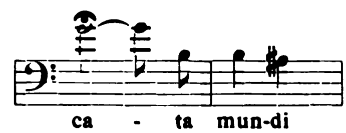


folgt mit dem Pleni sunt coeli eine Andeutung des Gloriamotivs, die weiterhin beim Hosanna deutlicher hervortritt. Fortissimo mit breiter Figurierung wird das Sanctus in der Grundtonart wieder aufgenommen, worauf — diesmal ruhiger, un poco ritenuto il tempo — mit den Gloriafragmenten des Hosanna der knapp gehaltene Satz leise verklingt.

Das dem Soloquartett allein anvertraute Benedictus — Andante con pietà, Es-dur, $^{4}/_{4}$ — ein ungemein klangschöner und ergreifender Satz, entnimmt sein thematisches Material dem Christe-Motiv des Kyrie (3), das er in breitem Gesang durchführt. Die herkömmliche Wiederholung des Hosanna beschliesst diesen Teil der Messe.

V. Agnus Dei. — Adagio non troppo,*) e-moll, $^{3}/_{4}$. — Herben Schmerz und tiefes Bussgefühl verkünden die Töne, mit denen das Agnus Dei anhebt:





Während die einleitenden Orchestertakte (Fagotte und Bässe) ersichtlicherweise aus dem Christe-Motiv herstammen (3, vergl. 6), gemahnt die Intonation des Agnus Dei selbst an das Et homo des Credo (10). Von dem Dona pacis ab — Allegro non troppo, D-dur, Orgelpunkt auf der Dominante — bringt der Schluss des Werkes eine zusammenfassende Recapitulation früherer Momente. Namentlich sind es die Themen 3, 4, 5, 2, 1, 8, die mehr oder minder deutlich sich wieder bemerkbar machen. Dass es gerade das letztere, die glaubensstarke Weise des Credo ist, in die das Ganze ausklingt, muss als tief bedeutungsvoll angesehen werden. War es doch selbst ein mächtigstes Glaubensbekenntnis, das der edle Meister in dieser Messe niederlegte, ein Glaubensbekenntnis sowohl des religiösen Menschen wie des gottbegnadigten Künstlers.

Rudolf Louis.

ZWEITE SYMPHONIE IN C-MOLL

von Gustav Mahler.

Aus der Feder eines Erläuterers Mahlerscher Tondichtungen las ich einmal in Bezug auf eine Symphonie des Tondichters folgenden Satz: „Bei Abfassung des Musikführers war ich vor die Alternative gestellt, denselben programmatisch oder

*) Die in der Partitur fehlende Tempobezeichnung nach L. Ramann, Fr. Liszt 390.

rein musikalisch zu behandeln. Da Mahler ein Feind der „Programme" ist, so wählte ich die rein musikalische Darstellung." Mir scheint die Aufgabe, eine Symphonie von Gustav Mahler dem Verständnis des unvorbereiteten Zuhörers näherzubringen, keine derartige Alternative zu involvieren. Selbst wenn man Mahlers Abneigung gegen Programme nicht kennte, schliesst schon der stilistische und ästhetische Charakter seiner ganzen Kunst jeden Versuch einer „programmatischen Darstellung" aus. Gerade der Fall Mahler, des Künstlers gesamtes symphonisches Schaffen beweist schlagend die Notwendigkeit, auch innerhalb der Ausdrucksmusik — als deren Gegensatz wir Hanslicks „Spiel tönend bewegter Formen", die rein formalistische Musik, die „Tanzmusik", im weitesten Sinne des Wortes ansehen müssen — die Unterscheidung zwischen Symbolismus, also „Programm-Musik", und „absoluter Musik" im Auge zu behalten. Beide Gattungen wollen insofern das Gleiche, als sie nur auf die musikalische Wiedergabe von Stimmungen und Stimmungskomplexen ausgehen. Der Unterschied besteht darin, dass die absolute Musik abstrakte Stimmungentwickelungen zum Gegenstand hat, der Symbolismus dagegen die Aufeinanderfolgen konkreter Stimmungen. Oder, um es deutlicher zu sagen: In der absoluten Musik sind Stimmungbilder nur aneinander gereiht, in der symbolistischen treten sie zueinander in enge Beziehung durch ihre Entwickelung aus den gleichen musikalischen Elementen (Themen); was aber das wichtigste Kriterium der Programm-Musik bildet: sie giebt dem Hörer zugleich mit der Vorführung abstrakter Stimmungtonbilder eine Motivierung für diese und macht sie ihm dadurch verständlicher. In meinem Vademekum für Herrn Gustav Doempke, „Versimpelung der Musikkritik" (S. 30 f.),*) ist dieser Gegensatz näher ausgeführt. Dort heisst es u. a.: „Man kann diese abstrakten Stimmungen zueinander in Beziehung setzen durch die Anordnung ihrer Reihenfolge, und mehr noch durch ihre Entwickelung aus den gleichen Tongedanken mittels der Kunst des Variierens. Wenn man dem Hörer solchermassen angeordneter Stimmungbilder einen Vorstellungkomplex, eine Folge konkreter Vorstellungen suggeriert, die einen Ablauf der gleichen Stimmungentwickelung bedingen, so wird der Hörer für die abstrakten Stimmungen des Tonwerks empfänglicher, wird zur Empfänglichkeit für sie präpariert, so dass er der Wirkung der Musik auf halbem Weg entgegenkommt. Indem nämlich die abstrakten Stimmungen der Musik in den parallelen Stimmungen des suggerierten Vorstellungskomplexes eine konkrete Motivierung zu finden scheinen, dringen sie intensiver zum Bewusstsein, als wenn eine solche Empfänglichmachung des Hörers nicht vorangegangen wäre."

Betrachtet man die vier Symphonieen Gustav Mahlers vom Standpunkt dieser psychologischen Auffassung des Begriffes Programm-Musik, so kann man keinen Augenblick ernsthaft daran denken, sie nach symbolistischen Gesichtspunkten aufzufassen oder eine Erläuterung „programmatisch zu behandeln". Man müsste vielmehr „die rein musikalische Darstellung wählen", selbst wenn Mahler kein „Feind der Programme" wäre. Unklare Beurteiler seiner Kunst haben ihn ja lange Zeit als einen Mitläufer der Symbolisten auffassen können, als „verkappten Programm-Musiker", und selbst eine Autorität wie Hermann Kretzschmar fordert als Vorbedingung für das leichte Verständnis der c-moll-Symphonie „Klarheit darüber, dass sie nicht eine Zusammenstellung von allgemeinen Stimmungbildern geben will, sondern dass sie zu jener ungeheuren grossen Klasse von Programmsymphonieen gehört, deren Kom-

*) „Versimpelung der Musikkritik oder Kannegiesser als Erzieher", Charlottenburg, H. Seefeldts Verlag 1903.

ponisten eine Angabe über das Programm für unnötig erachtet haben." (S. Führer durch den Konzertsaal S. 676 ff. der III. Aufl.)

Mahler selbst ist nicht frei von Schuld an diesem fundamentalen Missverständnis, da er sich sowohl bei der Uraufführung der ersten Symphonie, wie bei der ersten Fragmentaufführung der dritten (durch Weingartner) bestimmen liess, „Programme" beizugeben, man findet sie in meinem Buche „Jenseits von Wagner und Liszt" mitgeteilt (S. 3 und 13ff.) und wird sie als stammelnde Versuche empfinden, für abstrakte rein musikalische Stimmungen, die die Mahlersche Musik reflektierte, einen konkreten Wortausdruck zu finden, also Empfindungen in Worte zu fassen, denen die Logik nicht beikommen kann, für die also nur die Tonkunst Ausdrucksmöglichkeiten bietet. Ein schönes Wort von G. Ludwigs sagt: „Es giebt Geheimnisse, die nur Töne ausplaudern; Worte brechen unter ihrer Last."
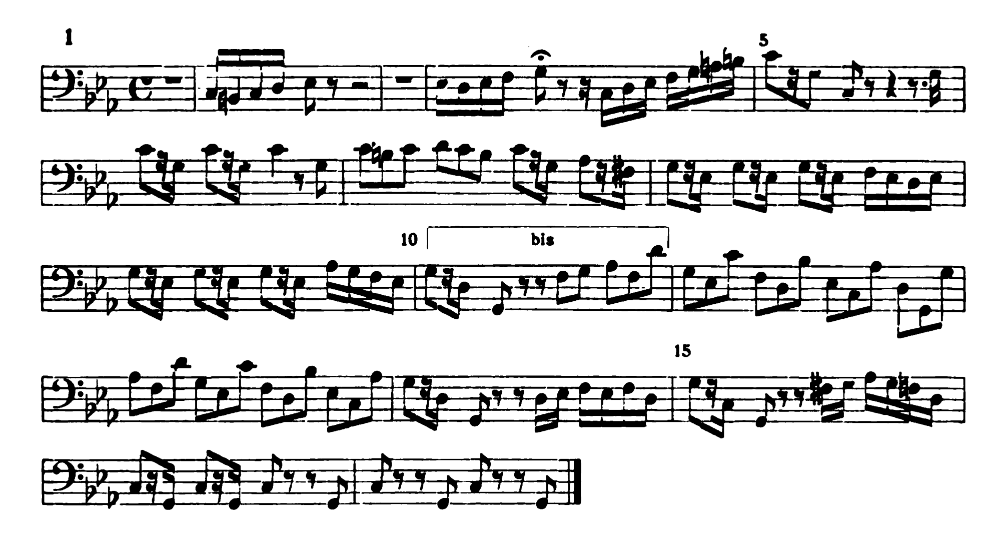
Natürlich führten jene Versuche, Unsagbares zu sagen, zu zahlreichen Missverständnissen; die üblen Erfahrungen, deren Mahler dadurch teilhaftig wurde, mögen ihn dann verleitet haben, in der Frage des musikalischen Symbolismus das Kind mit dem Bade auszuschütten. Jedenfalls schien mir diese Darlegung des Verhältnisses der Mahlerschen Tonschöpfungen zu den Grundsätzen des musikalischen Symbolismus wichtiger, wenn man Mahlers Musik einer ihr fremd gegenüberstehenden Hörerschaft zugänglich machen will, als die analytische Prosektion der Tongebilde selbst in ihrem melodischen Grundstoff, der thematischen Erfindung, und in ihrem technischen Aufbau. Gleichwohl halte ich auch solche musikalisch technische Vorgliederung bei solchermassen komplizierten und ausgedehnten Kunstschöpfungen für eine keineswegs überflüssige Aufgabe, da sie dem Hörer, der die Partitur nicht besitzt, ein bewussteres Hören und somit einen intensiveren Eindruck ermöglicht.

Wenn man Mahlers Symphonieen als absolut musikalische Gebilde auffasst und ohne Nebengedanken oder Suchen nach programmatischen Hintergedanken sich an den künstlerischen Eindruck hingiebt, so wird man ohne nennenswerte Schwierigkeit die riesenhaften Dimensionen seiner grosszügigen aber klargegliederten Formen in ihrem monumentalen Aufbau überschauen, vorausgesetzt, dass man die Einheiten, aus denen diese gewaltigen Gebäude gefügt sind, erkennt. Die Themen, mit denen der Tondichter arbeitet, sind von bedeutender Ausdehnung, die aber nicht als Willkür oder Masslosigkeit, sondern als innere Notwendigkeit, als künstlerischer Zwang vom Hörer empfunden wird, da jeder einzelne dieser mächtigen Tongedanken wirklich als tonale Einheit wirkt, während seine Ausdehnung in richtigem Verhältnis zur Ausdehnung des Ganzen steht. Da jeder Satz solchermassen wohlproportioniert ist, wird der Hörer, sofe.n er die Themen von vornherein richtig erfasst hat, niemals eine Länge empfinden, sondern in der Lage sein, mit verständnisvoller Spannung der klaren, stark gesteigerten und einfach disponierten Entwickelung zu folgen. Darum wird es nach dieser allgemeinen Charakterisierung des in Rede stehenden Werkes meine Aufgabe sein, Mahlers musikalischen Rohstoff, seine Themen herauszuschälen und sie dann durch die Partitur hindurch in ihrer Entwickelung zu verfolgen. Wenn auch keinen Falles ein „Programm", so doch eine leitende Idee des Werkes ergiebt sich dabei aus den musikalischen Stimmungen unter Mitwirkung des Dichterwortes in den beiden letzten Sätzen ziemlich ungesucht von selbst, und auf sie sei gelegentlich der technischen Zergliederung, in der ich Analyse und Synthese zu verschmelzen bemüht sein werde, gegebenen Falles mit knappen Andeutungen hingewiesen.
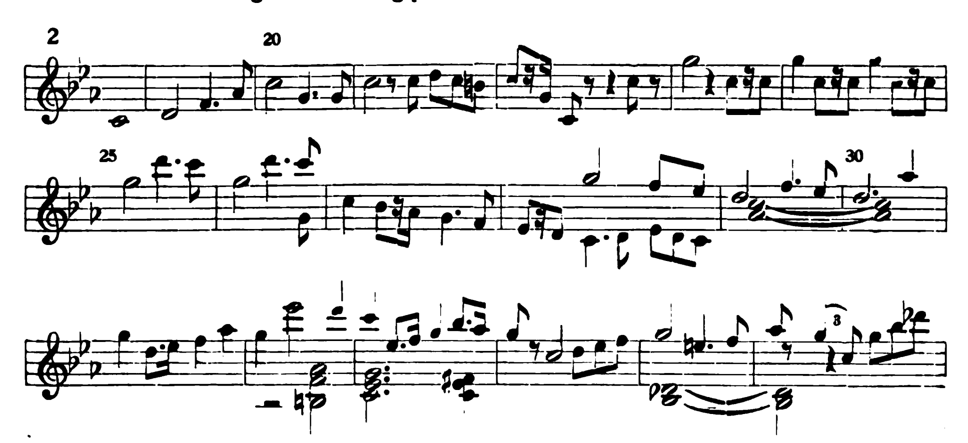
I. Den ersten Satz bildet ein Allegro maestoso von grossartigstem symphonischen Zuschnitt, aber trotz seiner gewaltigen Dimensionen in klar durchgebildeter „Sonatenform", wie's Brauch der Schul'. Um den Stimmungcharakter des
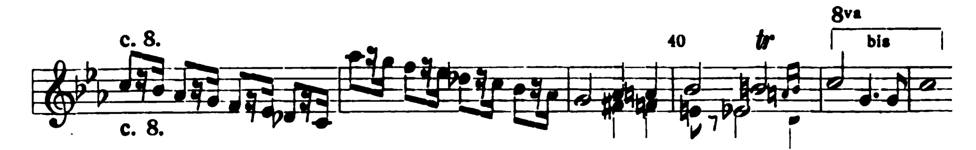
Satzes zu kennzeichnen, genügt die Überschrift, die der Tondichter ihm gelegentlich einer Fragmentaufführung gegeben, „Totenfeier"; aber diese Überschrift ist unnötig, da der Ausdruck der Musik den Hörer unfehlbar in die gehoben ernste Stimmung einer edlen, tiefen Trauer zwingt.

Das Hauptthema umfasst einen Komplex von 42 Takten und bildet einen vollständigen Trauermarsch. Es wird sich nicht umgehen lassen, dieses gewaltige Thema, dessen 24 erste Takte auf dem Orgelpunkt der in den hohen Streichern tremolierenden Dominant ruhen, in seiner ganzen Ausdehnung mitzuteilen, da jeder Takt daraus im Laufe der Satzentwickelung selbständige Bedeutung gewinnt. Die ersten siebzehn Takte gehören den Streichbässen allein, nur einige Hauptaccente werden von den Fagotten unterstützt und so hervorgehoben:
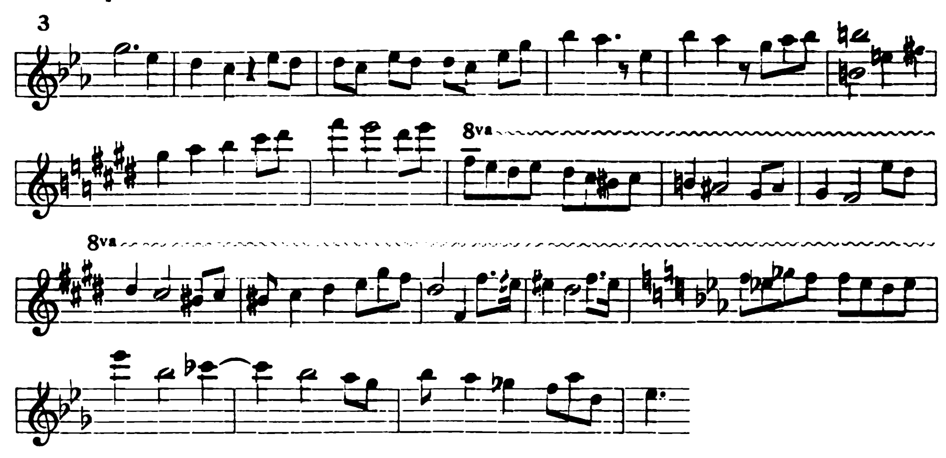


Dieses thematische Gebilde wiederholt sich sofort pianissimo und bildet jetzt die Basis für die zweite Hälfte unseres Hauptthemas, die als Contrapunkt zunächst in der Oboengruppe erscheint, dann von den Geigen fortgesetzt wird und schliesslich in einem mächtigen unisono gipfelt:
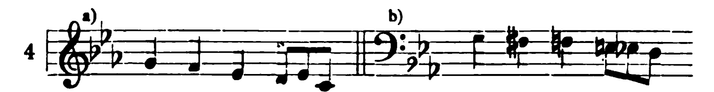




Unmittelbar an diesen energischen Abschluss knüpft die Exposition des zweiten, des sogenannten Gesangthemas an, dessen erste schmerzvoll klagenden fünf Takte, von den Flöten, Oboen und Clarinetten mit gehobenem Schalltrichter vorgetragen, sich noch in c-moll halten, worauf jedoch sofort mit dem zarten ausdrucksvollen Einsatz der Geigen eine Wendung nach E-dur eintritt; über die Dominante dieser Tonart und eine Kadenz in es-moll führt das Thema dann unvermittelt zum Wiedereintritt des Hauptthemas in der Grundtonart zurück:

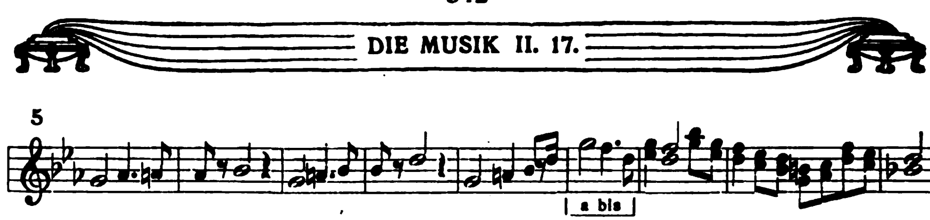


Die Bässe murmeln quasi ostinato als Begleitung zu diesem Seitenthema das Motiv aus Takt 7 des Hauptthemas.
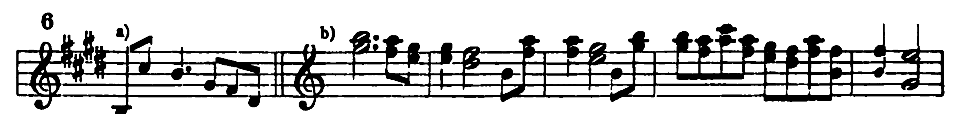
Das Hauptthema selbst kommt bei seinem zweiten Eintritt nicht mehr zur Entfaltung; nur die Motive 7 und 18—19 daraus erfahren eine kurze gedrängte Durchführung, die bald über As-dur nach der Dominante g-moll gelangt. Ein achttaktiger Orgelpunkt auf g lässt zu dem Anfangsmotiv des Contrapunktes aus dem Hauptthema (Takt 18—19) in den Hörnern ein scheinbar neues Begleitmotiv 4a erscheinen, das aber, besonders in seiner gleich darauf der Schlussgruppe als obstinater Bass zu Grunde liegenden chromatischen Tonfolge 4b, unschwer als eine Ausgestaltung der Unterstimme vom Takt 39 des Hauptthemas empfunden wird:
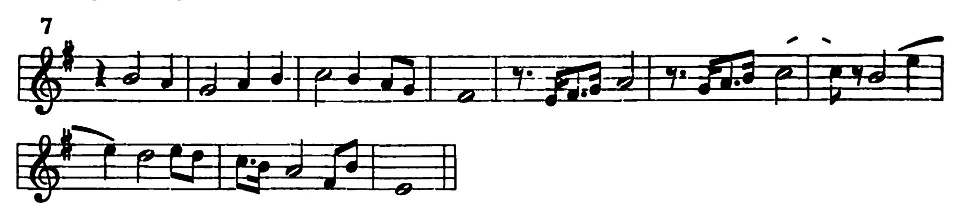


Das Motiv 19 erfährt in diesem Abschnitt eine bedeutsame Erweiterung durch seine Umkehrung 5a, die im späteren Verlauf des Satzes eine wichtige Rolle spielt. Ausserdem treten die Motive aus Takt 5 und insbesondere Takt 37 des Hauptthemas, letzteres auch mit seiner Umkehrung in den Vordergrund, bis zu der die Exposition ganz normal in der Dominanttonart abschliessenden Schlussgruppe, in der die Motive 1,[29] 4b und 5 den Grundstoff bilden:



Die Durchführung beginnt mit dem Seitenthema, das die Geigen in C-dur im zartesten pianissimo anstimmen. Als Contrapunkt des unter 5a mitgeteilten Motives erscheint jetzt in E-dur ein neues, 6a, das vom engl. Horn eingeführt, dann an die Violoncelli übergeht, aber alsbald von einer zweistimmigen, dem Seitenthema nah verwandten Clarinettenmelodie (6b) abgelöst wird:
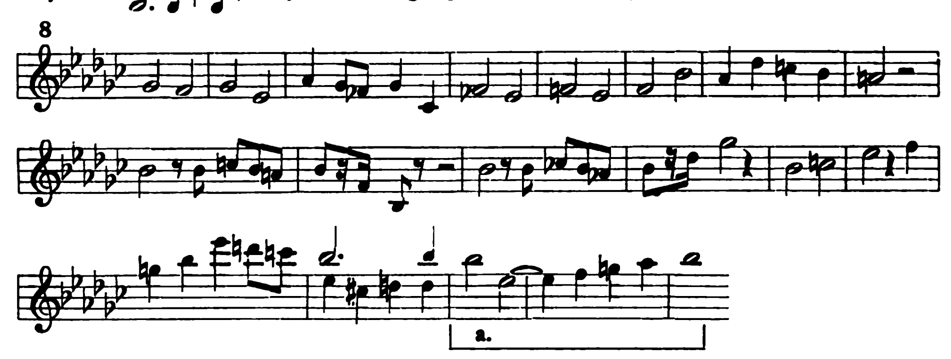


Das freundliche Kolorit dieser Tonbilder verdüstert sich indes bald und in e-moll erscheint bei den gedämpften Geigen und Bratschen ein trübes Achtelmotiv, das sich in dem gemessenen punktierten Rhythmus, in dem die Bässe es aufnehmen, als dem 8- und 39. Takte des Hauptthemas entstammend, kundgiebt. Auf dieser Grundlage ertönt nun in Bassclarinette und engl. Horn ein neues für die Durchführung wichtiges Thema von leidvoll gefasstem Ausdruck als cantus firmus (7):



Eine kraftvoll drängende Steigerung, die einen grossen Teil der Motive des Hauptthemas, so auch Takt 21/22, ferner die Motive 4b und 5a mannigfach verwertet, gipfelt in einem wilden Schmerzausbruch, der sich aber bald in eine wohlklanggesättigte innige Ausführung des Seitenthemas 3 auflöst. Die Flöte singt es, umspielt von Tremolo und Trillern der Streicher, während die einstimmig begleitende Achtelfigur und danach die die Unterstimme bildenden Viertel durch die Harfe ein bezauberndes Kolorit erhalten. Nach einer reizvollen H-dur-Episode fahren die Streicher mit einem wilden Ansturm der Takte 2—5 des Hauptthemas mit furchtbarer Kraft in es-moll dazwischen, dann heben in der nämlichen trauervollen Tonart die Bässe mit der Umkehrung des Taktes 2,37 und dem Takt 1,8 eine weitere mächtige Steigerung an, die ausschliesslich von diesen unerbittlichen straffen Rhythmen beherrscht wird. Schmerzlichen Wehrufen gleich tönt der synkopische Accent aus dem vierten Takt des Seitenthemas im engl. Horn, dann lassen eine Trompete und eine Posaune die gehaltenen Töne des Thema 7 hören, während die Holzbläser sich der Takte 21—22 des Hauptthemas bemächtigen. Das ist jedoch nur die Vorbereitung zu neuen Ereignissen. Unmittelbar an das Thema reihen nämlich die sechs Hörner ein neues Thema an (8), das hier den Herz- und Mittelpunkt der ganzen Durchführung durch seinen feierlichen choralartigen Charakter sehr bedeutsam hervorhebt. Die Hervorhebung, die der Komponist ursprünglich sogar durch die in der Partitur fehlende Vorschrift „mit gehobenem Schalltrichter“ bewirken wollte, geschieht vollkommen zweckbewusst: das Thema soll mit besonderer Eindringlichkeit sich dem

Hörer darbieten, da es uns später in dem kolossalen Finale als dessen Hauptthema wieder begegnen wird. Ich führe es in der Form an, in der es hier zuerst erscheint, bemerke jedoch hinzu, dass der im 9—12 Takt erscheinende Rhythmus aus 2,21—22 nicht zur eigentlichen Gestalt des Themas gehört, sondern im Finale durch den Rhythmus (Terz, übermässige Quart, Terz — Terz, reine Quart, Terz) ersetzt ist:
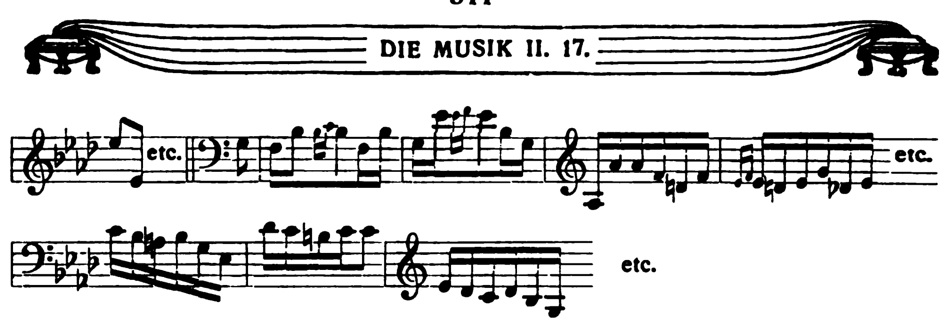


Ein zweiter wilder Schmerzausbruch von noch stärkerer Gewalt als jener erste unterbricht das neue Thema und jetzt tritt keine Beruhigung mehr ein. In leidenschaftlichem Ausdruck breitet ein grosser Teil des Hauptthemas sich aus und führt in immer mächtigerer Steigerung zu dem furchtbaren elementaren Aufschrei, der in grellsten schneidendsten Dissonanzen der gesamten Blechbläser und kleinen g-Pauken, die den Orgelpunkt halten, den erschütternden Höhenpunkt der Durchführung wie des ganzen mächtig emporgetürmten Satzes bildet. Unmittelbar daran schliesst sich die Reprise, die eine etwas knappere konzentriertere Form, als die Exposition selbst, erhält. Auf dem basso ostinato des Motives 4b vereinigen sich dann in breiter Koda noch einmal alle Bestandteile des Hauptthemas zu den verschiedenartigsten Kombinationen, und in schmerzlichen Harmonieen klingt die Trauer aus. Ein stürmisches chromatisches Unisono beendigt den von tiefer Leidenschaft und edlem Schmerz erfüllten Satz, dessen Grundstimmung die einer wahrhaften monumentalen pathetischen Tragik ist.
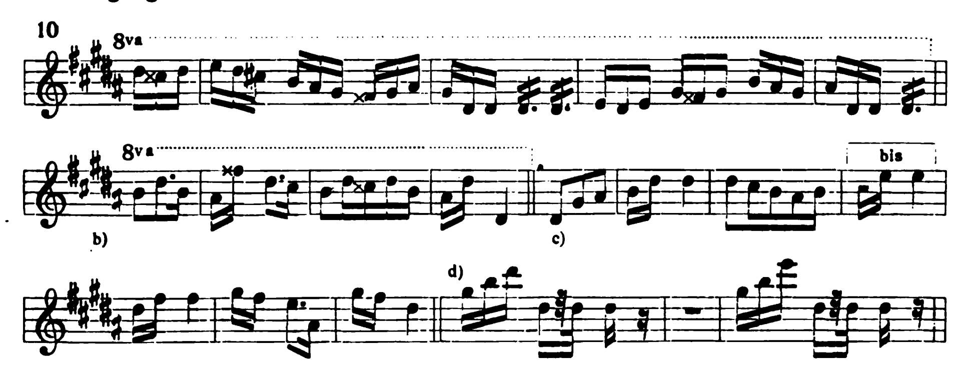
II. Nach einer längeren Pause führt uns der zweite Satz, Andante con moto, As-dur, ³/₈, ein Idyll von unsäglichem Liebreiz und holdester Anmut vor die Seele. Es ist ein einfach gestaltetes Rondo von gemächlichem Menuettcharakter und stellt seines Schöpfers legitime Abkunft vom Blute Franz Schuberts über alle Zweifel. Die süsse beglückende Unschuld und Keuschheit der Melodik kann nur von den köstlichen Wundern der Instrumentierung, die in zauberischen Wohllaut schwelgt — nein, das gäbe eine falsche Nuance, besser: in zauberischem Wohllaut getaucht, von ihm durchstrahlt ist —, überboten werden. Der Hauptsatz kehrt zweimal wieder und die beiden Seitensätze stimmen im wesentlichen miteinander überein, ohne doch identisch zu sein; also eine formale Struktur von der grössten denkbaren Einfachheit.

Das Hauptthema 9 des Satzes braucht bei dessen Einfachheit nur in seinen Hauptbestandteilen angedeutet zu werden:
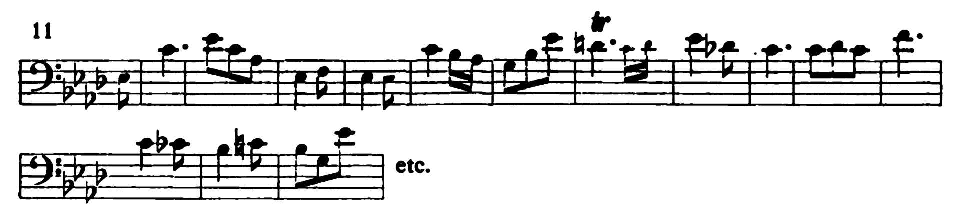




Nur das Streichorchester in seinen zartesten Farben giebt das reizende duftige Klanggebilde wieder, und erst in die letzten acht Takte haucht eine Flöte ihre weichen Rufe. Die Dominant, mit der die Melodie schliesst, wird von dem Horn aufgenommen und in leise pochenden Sechzehnteln spinnt es daraus einen neuntaktigen Orgelpunkt der Mittelstimme. Wir befinden uns im ersten Seitensatz, dessen Tonart gis-moll ist. Ein zartes Staccato-Motiv, erscheint zuerst in den Geigen und bemächtigt allmählich sich des gesamten Streichorchesters (10a). Im sechsten Takt tritt, von der Harfe mit einer schlichten Sechzehntelfigur begleitet, in der Flöte ein Teil des eigentlichen Themas (10b) ein. Mit Springbogen setzen die Streicher ihr geschäftiges Treiben fort und erst nach weiteren sechzehn Takten gelangt in den Clarinetten das Thema zur Fortbildung (10c). Ein näherer Vergleich dieses Satzes in dem vorzüglichen und geistvollen Arrangement für zwei Klaviere von Hermann Behn mit der Partitur zeigt nicht nur einige interessante Abweichungen der Instrumentation, die Hermann Behn nur im Manuskript vorlag, sie gewährt auch noch einen fesselnden Einblick in die Werkstatt des Tondichters: der Klavierauszug zeigt noch mehrere Einsätze eines reizenden Begleitmotivchens (10d) in der Oboe, zuerst gleichzeitig mit 10b auftretend. Das vollständige Verschwinden dieser reizenden kleinen Zuthat in der gedruckten Partitur kennzeichnet Mahlers strenge Selbstkritik und seinen Respekt vor der musikalischen Logik; denn offenbar fiel die kleine hübsche Arabeske nur ihrem Mangel an logischer Motiviertheit zum Opfer; sie war nur zufällig vorhanden, nicht organisch bedingt, und sicherlich war dies der Grund, aus dem Mahler ihr die Daseinsberechtigung aberkannte:



Harmonisch und in der Stimmführung von eigenartigem Reiz ist die Rückleitung von diesem Minore zum Hauptsatz, bei der auch das spannende Zurückhalten und allmähliche Entstehenlassen des Thema-Rhythmus von köstlicher Wirkung ist. Die eigentliche Überraschung dieses zweiten Hauptsatzes besteht jedoch in dem Umstand, dass die Entfaltung des Hauptthemas, die sich jetzt ganz regulär vollzieht, unvermutet ins zweite Glied gedrängt wird und nur die Begleitung abgiebt für einen aus den

Violoncellen aufblühenden gesangvollen Contrapunkt (11), der sich in quellender Melodieschönheit ganz schlicht und natürlich, als verstünde sich's von selbst so, über nicht weniger als 32 Takte ausspannt:



Bei der Leichtfasslichkeit und volkstümlichen Natürlichkeit der Mahlerschen Melodik kann ich mich wohl auf fragmentarische Angabe des Themas beschränken, das den Hauptsatz bis dicht an die Rückkehr des Minore begleitet. Der zweite Hauptsatz gelangt ausschliesslich durch die Streicher zur Darstellung, selbst auf die bescheidene Mitwirkung der Flöte ist verzichtet. Die Klangfarbe ist durch Sordinen modifiziert.

Erst in dem Alternativ, das dem holden Spiel ein Ende macht, treten die Bläser voll in ihr Recht, denn der anfänglich so schüchterne Seitensatz braust jetzt in kräftigem fff-Ansturm einher, und das Triolenthema 10a erscheint zugleich bei den Streichern und den drei Fagotts; auch Posaunen und Hörner sparen nicht an Kraft bei dem sofortigen Einsatz von 10c. Flöten und Geigen verweilen noch in Erinnerungen an das Hauptthema. Doch die Aufregung mildert sich, und nachdem in den Holzbläsern auch das kindliche Thema 10b wieder zu seinem Recht gekommen, kehren sogar die Streicher zu ihrem ppp und zur Verwendung des Springbogens zurück. Nach breiterem melodischen Ausspinnen des Themenmaterials vollzieht sich die Rückkehr zum Hauptsatz in ähnlicher Weise wie das erste Mal. Dem Hauptsatz weiss Mahler jetzt neuen Zauber und Liebreiz zu verleihen. Die geteilten Streicher erscheinen jetzt alle pizzicato, und mit einem unwiderstehlichen diskreten Humor ahmen Harfe, grosse und kleine Flöte bei jeder Phrase des Themas den Schlusstakt nach; allein die reizendste Überraschung des ganzen Andantes steht uns jetzt erst bevor: Das Hauptthema geht an die Holzbläser über und über ihm singen die Geigen in ihrer hohen Lage die im zweiten Hauptsatz von den Violoncellen eingeführte herrliche Melodie (11), die also zum Hauptthema im doppelten Contrapunkt steht. Auch dieses Thema gewinnt dabei noch neue Reize durch verschiedentliche Auflösungen seiner einfacheren Rhythmen in Sechzehntel. In aquarellartig zarten Klangfarben tönt das entzückende Sätzchen aus; die Harfen und die gezupften Streicher behalten das letzte Wort.

Ehe wir uns dem dritten Satze, dem Scherzo zuwenden, ist es wohl am Platze, noch einen kurzen Rückblick auf die zwei ersten, in ihrem Stimmungcharakter so grundverschiedenen Sätze zu werfen und nach der Einheit in ihrem Gegensatz zu suchen. Dass der umfangreiche erste Satz eine musikalische Totenfeier darstellt, haben wir seinem Stimmunggehalt mühelos entnehmen können. Und zwar ist er gewiss kein „Trauermarsch auf den Tod eines Philisters“, wie H. v. Bülow einst den Trauermarsch in Schumanns Quintett betauft hat, sondern er soll offenbar einen grossen Menschen verherrlichen. Unter den verschiedenen Deutungmöglichkeiten für den Sinn des idyllischen zweiten Satzes wird die nächstliegende sich bei genauerer Prüfung des ganzen Werkes als die plausibelste erweisen. Wenn wir nämlich in den vier der Totenfeier folgenden Sätzen übereinstimmend das erblicken, was sich für den vierten und fünften Satz aus den hinzutretenden Dichterworten erschliessen lässt, nämlich Stimmungniederschläge aus dem Seelenleben des gefeierten edlen Toten, so lässt sich das Andante
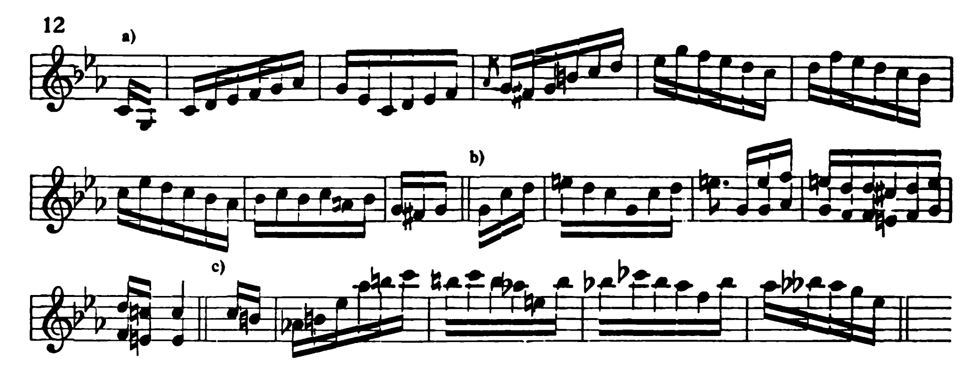
ungezwungen als ein Bild seliger Kindheitträume, seelischen Puppenstandes deuten, in das jugendliche Seelenstürme frühe Schatten werfen, erste Liebe ihre keuschen Seligkeiten giesst. Ganz zweifellos scheint mir jedoch, dass diese vier Stimmungbilder von dem Tondichter durchaus an der eigenen Seele erlebt, sozusagen mit Herzblut geschrieben sind. Dafür scheint mir der innere Beweis in der ergreifenden Innerlichkeit und der überzeugenden Ausdrucksgewalt seiner Tonsprache zu liegen. Wenn er also wirklich so eine Art lyrischer Paraphrase der eigenen Seelenentwickelung geschaffen, so war es ein Akt künstlerischer Objektivierung, wenn er das Ganze durch Voranstellung jenes gewaltigen Nekrologs zur Einheit verschmolz, und so hob er sein Werk aus der Sphäre des rein Persönlichen und Zufälligen zur Höhe des Typischen, der Idee empor und gab so in Tönen für einen grossen Teil unserer Intellektuellen etwas dem Verwandtes, was Goethes „Werther" für einen sehr grossen Teil seiner Zeitgenossen gab; in der Spiegelung eigener Seelennot und Seelenkämpfe gab er vieles von dem, was die Besten unserer Zeit bewegt, unserer Zeit, von der Henckell sagt: „Diese Zeiten sind gewaltig, bringen Herz und Hirn in Not." Freilich ist hier von keinem begrifflichen Ausdruck die Rede, sondern nur — eben von Stimmungniederschlägen. Wenn der schon eingangs citierte Mahler-Erläuterer gelegentlich von Mahlers Symphonieen behauptet, es werden darin „philosophische Probleme behandelt", so ist das eine Undenkbarkeit. Die Tonkunst hat ihrer Natur und psychologischen Wirkungsmöglichkeit gemäss nie mit anderem zu thun gehabt, noch haben können, als mit dem Ausdruck von abstrakten Stimmungen. Begriffe, seien es konkrete oder seien es abstrakte, sind ihr an sich unzugänglich und nur mittelbar, durch das Medium der Stimmung fassbar; und man möge die Neunte oder die Faustouvertüre, „Also sprach Zarathustra" von Strauss oder alle vier Symphonieen von Mahler in Betracht ziehen, „philosophische Probleme" sind in keinem dieser Werke behandelt worden, keines hat die von der Natur der Tonkunst gezogenen ästhetisch-psychologischen Grenzen überschritten. Die Stimmungen eines mit „philosophischen Problemen" Ringenden hingegen vermögen sehr wohl in Tönen Ausdruck zu finden, und das ist denn auch in Gustav Mahlers c-moll Symphonie in gewissem Sinne zweifellos geschehen.

III. Bevor ich in die nähere Betrachtung des Scherzos („In sehr ruhig fliessender Bewegung", $^3/_8$, C-dur) eintrete, ist eine kleine Abschweifung notwendig, die uns zu dem psychologischen Verständnis der Stimmung dieses Satzes eine überraschende Handhabe bietet. Wie nämlich die erste Symphonie des Tondichters im engsten musikalischen Zusammenhang mit seinen „Liedern eines fahrenden Gesellen" steht, wie dem genialen Scherzo der dritten Symphonie das köstliche Lied „Kuckuck hat sich zu Tode gefallen" zu Grunde gelegt ist, so bildet der Hauptsatz des uns hier vorliegenden Scherzos eine nicht sehr stark modifizierende Umgestaltung und Erweiterung eines Prachtstückes aus Mahlers Sammlung von Gesängen mit Orchesterbegleitung „des Knaben Wunderhorn", nämlich von „des Antonius von Padua Fischpredigt", aus deren Text ich zunächst ein paar Stellen heranziehen muss, durch die eine interessante Beleuchtung auf den Stimmunggehalt des Satzes fällt: „Antonius zur Predigt die Kirche find't ledig! Er geht zu den Flüssen und predigt den Fischen!" ... „Die hab'n d' Mäuler aufrissen, sich zuhör'ns beflissen! Kein Predigt niemalen den Fischen so g'fallen! ... Auch jene Phantasten, die immerzu fasten: die Stockfisch ich meine, zur Predigt erscheinen. Kein Predigt niemalen den Stockfisch so g'fallen! ... Die Predigt geendet, ein Jeder sich wendet. Die Hechte bleiben Diebe, die Aale viel lieben! die Predigt hat g'fallen, sie bleiben wie Allen! Die Krebs geh'n zurücke, die Stockfisch bleib'n dicke, die Karpfen viel fressen, die Predigt vergessen! Die Predigt hat g'fallen, sie bleiben wie Allen!"

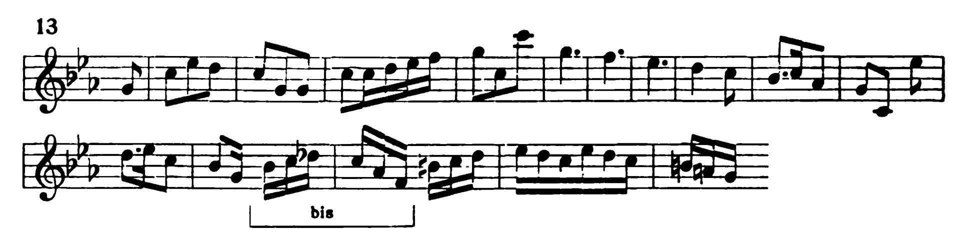
Es ist hier nicht der Ort, dem Ursprung dieser kostbaren Satire aus dem „Wunderhorn" nachzuspüren. Nicht, ob es ein echtes Volkslied, und aus welcher Zeit, ist, gilt es hier, sondern nur seinen Stimmunggehalt. Und da finden wir denn einen Pessimismus der sich in der Form blutigen Hohnes ausspricht. Das wird uns vor Missdeutung der thatsächlich etwas komplizierten Stimmung unseres Symphoniesatzes bewahren. Es ist thatsächlich ein forcierter Humor, eine verzweiflungvolle Lustigkeit, die Stimmung des am Leben leidenden, vom Leben angeekelten, dem die Welt unverdaulich schwer im Magen liegt, der vergebens nach dem Sinn des Daseins forscht, und angesichts der Vergeblichkeit und Nutzlosigkeit allen irdischen Thuns in grellem Aufschrei schmerzlicher Verzweiflung Erlösung, Lösung des tollen Rätsels, Welt geheissen, sucht und heischt.

Dem musikalisch-technischen Verstehen bietet der ebenso geistreiche wie musikreiche Satz keinerlei Schwierigkeit. Die formale Gliederung ist die übliche mit einem Trio als Mittelsatz.

Die Pauken, zu denen sich Fagotts und Clarinetten gesellen, beginnen den Satz mit einer einfachen Begleitfigur, der bald in den Geigen das Hauptthema gegenübertritt (12a); nach längerer Ausspinnung entwickelt die Clarinette ein Refrainmotiv ausgesprochen böhmischen Charakters daraus (12b), dem die Es-Clarinette, durch ihren schreienden Klangcharakter zu parodistischen oder sarkastischen Stellen besonders prädestiniert, ein von wehleidigem Humor durchtränktes Nachsätzchen (12c) folgen lässt:

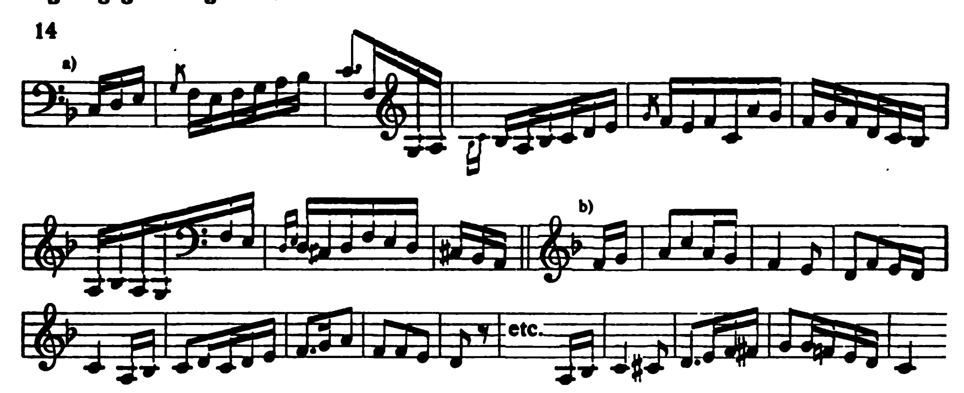


Die ganze Entwickelung wiederholt sich darauf, wobei die Holzbläser dem Thema einen Contrapunkt (13a und b) zugesellen:
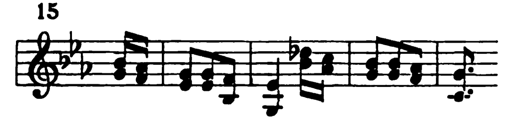


Eine chromatisch in grossen Terzen wild herabstürzende Passage der Geigen, sowie der Holzbläser mit zwei scharfen Tamtamschlägen zeigt, dass unter dem Hohn und der gewaltsamen Lustigkeit eine verzweifelnde Seele blutet, aber ganz unvermittelt befinden wir uns in der Unterdominant F-dur und ein dem Hauptthema musikalisch

verwandtes, aber in seiner ruhigeren milderen Stimmung entgegengesetztes Thema (14a) taucht auf, dem bald darauf ein neuer melodiöser Contrapunkt (14b) in Oboen und Fagott gegenübergestellt wird:

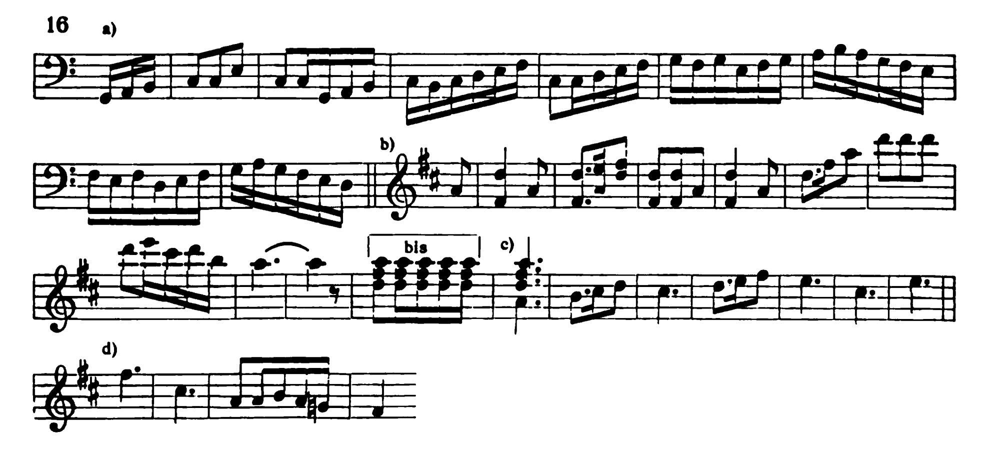


In Flöte und Oboe erscheint auch Motiv 13 in diesem Zusammenhang wieder, dann wendet sich der Satz bald nach der Haupttonart und dem Hauptthema zurück.

Noch ein kleines eine Art Koda bildendes Motiv der Hörner und Clarinetten (15) muss erwähnt werden, das den thematischen Grundstoff des Hauptsatzes vervollständigt:
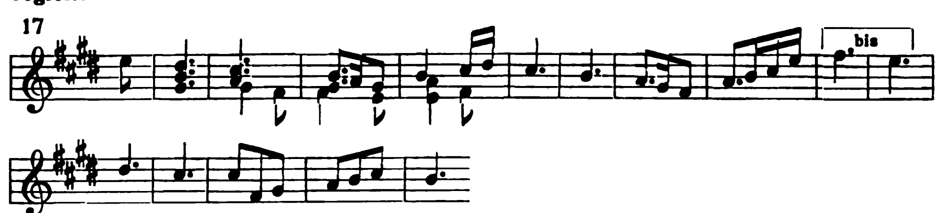


Das Trio beginnt in C-dur mit einem Thema, das trotz Festhaltens an der Sechzehntelbewegung als ein entschiedener Kontrast wirkt (16a). Alsbald tritt eine Wendung nach D-dur ein und Trompeten und Hörner intonieren mit grösster Kraft ein neues Thema von fanfarenartigem Gepräge (16b), dem die Holzbläser noch einen Anhang (16c) geben. Eine weitere Fortspinnung bildet in der Oboe 16d:



Nachdem 16a wieder in den Vordergrund getreten, wiederholt sich die Fanfare nebst Anhang in E-dur und daran schliesst sich mit innigem Gesang das Herzstück

des Satzes, eine feierliche ausdrucksreiche Melodie (17), von den vier Trompeten in schöner interessanter Harmonisation vorgetragen und von den Harfen und Geigen begleitet:
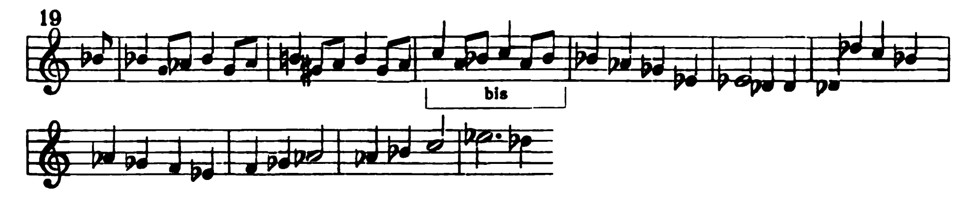


Die Holzbläser spinnen den schönen Satz durch Wiederholung des neuen Themas noch um weitere sechzig Takte fort. In die schliessende Periode klingt aus den Oboen bezw. Clarinetten wieder 16d hinein. Ein rapider chromatischer Lauf der Geigen und Holzbläser auf einem wütend geschmetterten Quintsextaccord des Bleches führt zur Reprise des Hauptsatzes. Diese stimmt in ihren Grundzügen mit dem ersten Eintreten überein trotz mancher Modifikationen in Instrumentation, Stimmanordnung und Gruppierung. In den F-dur-Satz bricht allerdings dann plötzlich die fanatische Fanfare (16b), auf wilde Wirbel des gesamten Schlagzeugs gestützt, herein und leitet einen Aufruhr der gesamten Orchestermassen im Ausdruck furchtbarster fassungloser Verzweiflung ein. Nach dessen ermattetem Zusammenbruch tritt 16a vereint mit 17 matt und gebrochen ein, und bald folgen in Horn und Geigen zugleich zwei bis jetzt noch nicht dagewesene Motive (18a und b), die später im Finale erst ihre eigentliche Stelle finden, aber ebenso wie der auch dort als Ausgangpunkt uns wieder begegnende Verzweiflungschrei den inneren ideellen Zusammenhang beider Tonbilder auch musikalisch-materiell zum Bewusstsein bringt:
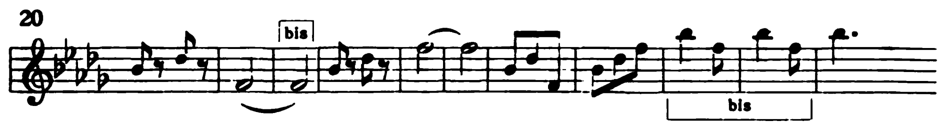


Eine kurze Koda, in der auch das schon zuerst in ähnlicher Bedeutung erschienene Motiv 15 wieder auftritt, lässt den eigenartigen Satz mit seiner zerrissenen Jean Paul- oder Kreisler-Stimmung leise und wehmütig ausklingen.

IV. „Urlicht." Die Antwort auf die verzweiflungvolle, angstgequälte Frage des unbefriedigten, nach Erlösung sich sehnenden Gottsuchers, dem die Welt nur Ekel gegeben, versucht das rührende Gedichtlein aus des „Knaben Wunderhorn", das in herzigem, kindlichem Glauben die Gnaden der Religion verheisst. „Ich bin von Gott und will wieder zu Gott. Der liebe Gott wird mir ein Lichtlein geben, wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!" heisst es dort. Musikalisch erfordert das schlichte, in seiner Innigkeit ergreifend wirkende Sätzchen keine Erläuterung, nur die Melodie der citierten Worte sei mitgeteilt, da sie im Finale am Höhepunkt noch vorübergehend grosse Bedeutung erlangt:



V. Der riesenhafte Schlusssatz des Werkes nimmt von den 209 Seiten der Partitur allein deren 74 in Anspruch. Trotz seines Umfanges ist indes auch er übersichtlich gegliedert. Nach der Einleitung sind klar die drei grossen Komplexe der Sonatenform zu beobachten, Exposition, Durchführung, Reprise; was die musikalisch wiedergegebenen Stimmungen anlangt, so vereinigen sich die beiden ersten Komplexe unter der gemeinsamen Idee der unbefriedigten Erlösungsehnsucht und des vergebenen Ringens; die Reprise, mit dem „grossen Appell" beginnend, bringt dann im Tode die Verklärung, die Erlösung. Die den einzelnen Tongedanken im Schlussteil hinzutretenden Textworte berechtigen uns jedenfalls, auch bei der Zergliederung der rein instrumentalen Abschnitte in höherem Masse, als bei den früheren Sätzen einen begrifflichen Ideengang anzunehmen, und ihnen verdanken wir ja im Grunde auch die Rückschlüsse auf dem spezielleren Stimmungzusammenhang jener Tonsätze.
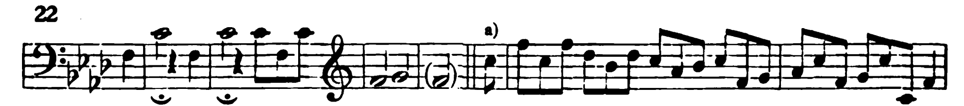
Die unvermittelt in das „Urlicht" hereintobende Einleitung des Satzes knüpft musikalisch unmittelbar an den verzweiflungvollen Höhepunkt, den wilden Aufschrei im Scherzo an, nur dass er hier noch furchtbarer und entsetzlicher ausbricht. Musikalisch tritt zu dem schon bekannten Tonbild in den Trompeten noch ein neues fanfarenartiges Motiv (20), das wir als Symbol der Verzweiflung auffassen dürfen, da es bei allen, die Vergeblichkeit des Ringens erkennen lassenden Stellen des Satzes mit stets wachsender Wucht und Eindringlichkeit wiederkehrt:
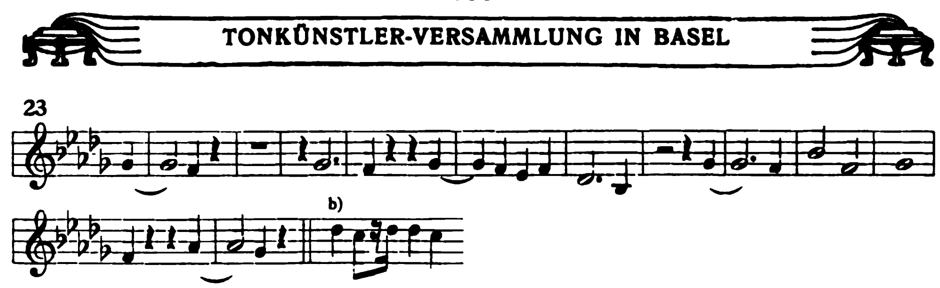


Da treten, während das gesamte Streichorchester tremoliert, in C-dur milde, versöhnende Klänge Erlösung verheissend ein. In den Holzbläsern erscheint das schon im ersten Satz (8a) hervorgehobene Motiv und wird dann von den Hörnern mit 18b zu einer thematischen Einheit (21) aneinander gereiht, während in den Trompeten das feierliche 18a ertönt:



Der eigentliche Hauptsatz beginnt in f-moll mit einem Thema, das in weiter Ferne von einer grossen Anzahl Hörner erklingt (22). Der Komponist hat dem Abschnitt die Überschrift „Der Rufer in der Wüste" gegeben und es spielt die Rolle eines memento mori; die Oboe schliesst ein beschauliches Triolenthema (22a) daran. Von den Holzbläsern wird jetzt das choralartige Thema 8 aus dem Mittelpunkt des ersten Satzes wieder eingeführt, das, wie schon dort gesagt, das Hauptthema des Finales bildet. Das Triolenthema 22a zeigt sich dabei als Begleitungmotiv; daran schliesst sich in den Hörnern wieder das memento mori (22):
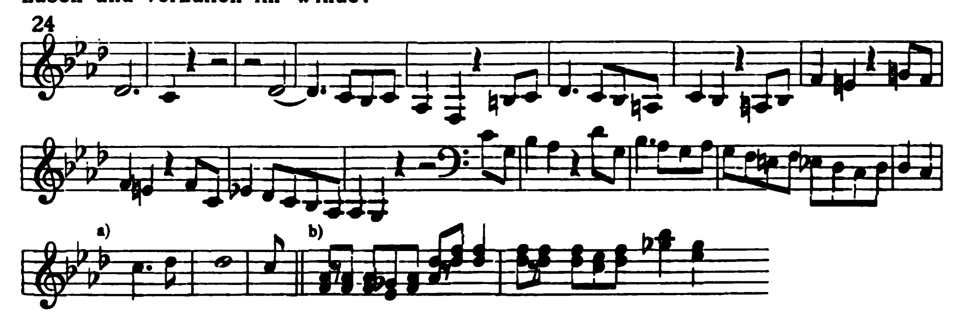


Mysteriöse Trillerkettenaccorde der gedämpften Streicher leiten dann nach der Unterdominant b-moll, in der auf dem Tremolo der Geigen ein ausdrucksvolles synkopiertes Thema 23! erscheint; sein ausgeprägter Stimmungcharakter kennzeichnet es als Symbol der inbrünstigen Erlösungsehnsucht, und als solches bildet es das Seitenthema des ganzen Finales. Es kenntlich zu machen, genügt sein Anfang:



Noch einmal erscheint unmittelbar nach diesem Seitensatz das Hauptthema, in feierlichem pp Des-dur vom gesamten Posaunenchor vorgetragen. Einzelne Bestandteile, sowie das Schlussmotiv von 21 (18b) treten nebst einem triolischen Begleitmotiv der Hörner und 22a in den Vordergrund, bis wir wieder in f-moll angelangt, uns einem neuen Ansturm des Verzweiflungsymbols (20) in Posaunen und Trompeten gegenüber sehen. Wir stehen in der Durchführung, die zunächst ausser 20 und einem schrill aufschreienden Nonensprung der kleinen Flöten mit einem anschliessenden Triolenmotiv auch das dem Sehnsuchtsymbol entstammende 23b verwendet. Das Hauptthema (8) tritt dann in den Vordergrund und verdichtet sich zu einem martialischen Viertelrhythmus. Dürfen wir in dem ganzen Thema ein Symbol der Religion sehen, die der verzweifelten Daseinsfrage Antwort bietet, so mag es wohl in dieser straffen konzisen Fassung den Gedanken an die ecclesia militans wachrufen. Dieser Abschnitt steigert sich prächtig, aber der verzweifelten Frage, die mit dem schrillen Flötenschrei immer wieder durchbricht, weiss er keine Befriedigung. Das Kirchensymbol erhebt sich immer mächtiger in Trompeten und Posaunen, von dem übrigen Orchester mit einem aus der Totenfeier uns bekannt anmutenden scharf punktierten Motiv begleitet. Mit 21 oder eigentlich 8a scheint sogar eine Hoffnung auf Erlösung zu winken: allein ein ähnlicher Ausbruch, wie ihn an der entsprechenden Stelle der Nekrolog des ersten Satzes uns kennen lehrte, folgt auch hier, so dass dieser ganze Abschnitt eine Parallelstelle zu jenem von mir besonders betonten Herzstück des ersten Satzes bildet. Hier wird die Wirkung noch durch das Verzweiflungsymbol das die Posaunen dröhnen, verstärkt.
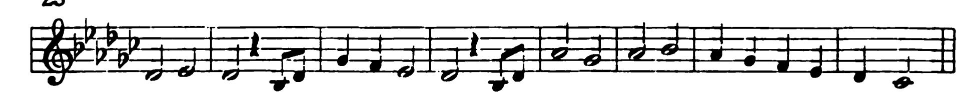
Dieser Ausbruch leitet zu dem letzten Teil der Durchführung hinüber, einer breiten, mit ungeheurer Intensität wirkenden Steigerung des Sehnsuchtsymboles, das hier eine bedeutend ausgebildetere Gestalt erhält (24). Ausser einem seufzerartigen, ausdruckstarken Bläserkontrapunkt, der aus dem Anfangsmotiv des Themas hervorgegangen (24a), tritt jetzt eine reizvolle Fanfare (24b), von einem entfernten Bläserorchester wie windverweht hereingetragen, in Wettkampf mit dem Klagesang des Themas, dem sie schliesslich den Sieg überlassen muss. Es sind die letzten Lockungen der Weltfreude, die vergebens das immer wachsende Erlösungsehnen zu beirren suchen; sie können der zum Heil strebenden Kämpferseele nichts mehr anhaben und verhallen im Winde:





Nach Violoncellen und Fagotten übernehmen die Geigen in hoher Lage das brünstig klagende Thema, endlich geht es an die vier Posaunen, Tuba, Kontrafagott und die Bässe über und steigert sich in deren Fortissimo zu packender Gewalt. Den Höhepunkt nicht nur dieser Steigerung, sondern auch der gesamten Durchführung, deren Ende wir jetzt erreichen, bildet der letzte furchtbarste, ideell und dynamisch nicht mehr zu überbietende Aufschrei des Verzweiflungsymbols, von je sechs Hörnern und Trompeten zu dem Tremolo aller Streicher und Holzbläser, sowie dem Wirbel aller Schläger mit gehobener Stürze und Aufbietung aller Kraft geschmettert. Da plötzlich tritt mit elementarer Kontrastwirkung zartestes pianissimo in verklärtem Des-dur ein; die disjecta membra des Themas 21 erscheinen in paradiesischer Klangfärbung: Es ist eine Umbildung der zweiten Hälfte der Final-Einleitung, deren erste Hälfte ja gleichfalls ein solcher Verzweiflungausbruch bildete, und wir stehen am Eingang der Reprise. „Der grosse Appell" ist die Überschrift, die der Tondichter dem Schlussabschnitt gegeben. Die fern aufgestellten Hörner beginnen ihn mit dem Thema, das uns als „Rufer in der Wüste" (22) bekannt ist; Trompeten aus allen vier Winden antworten und schmettern 22a und verwandte Tonfolgen. Grosse und kleine Flöte erheben ein anmutiges Gezwitscher, bei dem der Tondichter — ein artiger, poesievoller Einfall — sich den letzten Erdenrest, die letzte Regung verschwindenden, vergehenden Erdenlebens vorgestellt hat. Man sieht an diesem einen Beispiel, das zwar Symbolik, aber kein Symbolismus ist, deutlich, wie wenig Mahler Programmmusiker ist, und wie sehr gleichwohl das, was man Ausdruckmusiker nennt. Ihm fällt nicht ein, durch jene Symbolik dem Zuhörer die Vorstellung des aussterbenden Erdenlebens wachrufen, suggerieren zu wollen. Nur die Stimmung will er wiedergeben, ausdrücken, die ihm mit jener Vorstellung sich assoziierte. Mit dem Verklingen des letzten Hornrufs und der vier Trompeten Verstummen ist auch die letzte Vogelstimme verhallt und in mysteriösem pianissimo mit eigenartig archaisierenden Oktavenparallelen der Aussenstimmen setzt der gemischte Chor a cappella ein mit einer interessanten, gedankenvollen Mahlerschen Umformung des Klopstockschen „Aufersteh'n", dessen Melodie (25) im Finale fast stets den Mittelpunkt des Kirchensymbols bildete:

25



An die erste Strophe knüpft mit innigster Zartheit die Trompete Thema 21 an, bei dem das beginnende Intervall, die Quint zur Terz gemildert. Die zehn Hörner setzen das Kirchensymbol mit aufgehobener Stürze aber pianissimo fort, von Trillern der Streicher umspielt. Das Erlösungsymbol (21) geht dann an die hohen Streicher über, Trompeten und Hörner umkleiden es mit verklärten Harmonieen und die Holzbläser umtrillern es. Die zweite Chorstrophe bringt das Thema (25) in eigentümlich umgebildetem Rhythmus, worauf wiederum das Erlösungsymbol in Kombination seiner beiden Hälften hervortritt. Die 6 Hörner lassen das Ganze hören, gleichzeitig intonieren die 4 Flöten mit den Geigen die zweite Hälfte und dies zarte Spiel, in Wohllaut getaucht, führt zur Reprise des Seitensatzes. Der Solo-Alt übernimmt, zugleich mit der Altoboe das Sehnsuchtsymbol: „O glaube, Herz, es geht dir nichts verloren! Dein ist, was du gesehnt, was du geliebt, was du gestritten." Der Solosopran fährt fort: „Du wardst nicht umsonst geboren, hast nicht umsonst gelebt, gelitten!" „Was entstanden ist," fährt der Chor weiter, „das muss vergehn, was vergangen, auferstehn."

Dann vereinigen sich die beiden Solostimmen zu dem tröstlichen „In Liebesstreben werd ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen" und bei diesen Worten wirkt das aus dem „Urlicht" mitgeteilte Melodiefragment (19) vielleicht noch ergreifender, als an jener ersten Stelle. Der Chor greift mit dem Erlösungsymbol in Es-dur die letzten Textworte auf, um bei den Worten „sterben wirst du, um zu leben" sich zu eindringlichem unisono im Thema zu vereinen. Dann gipfelt das ganze gewaltige Werk in der Chorstrophe „Aufersteh'n wirst du mein Herz in einem Nu, was du geschlagen, zu Gott wird es dich tragen!" Die Orgel setzt mit vollem Werk ein, alle Posaunen und Trompeten schmettern unisono Thema 25, dann ertönt in dem ff der 10 Hörner das Erlösungsymbol und ein durch die Mittelstimmen der Trompeten und Posaunen zu elementarer Wirkung gebrachter in überirdisch verklärter Pracht strahlender Dominantseptaccord mündet in die apotheotisch wirkende auf dem Erlösungsymbol in Es-dur ausklingende Koda.

Es ist bemerkenswert und charakterisiert den Schöpfer des überwältigenden Werkes auch in seiner Denkweise, dass er die Lösung der Daseinsprobleme weder im Schosse der Kirche, wie Richard Wagner, noch im heiligen Lachen, wie Nietzsche (und vielleicht mit ihm Richard Strauss), sondern im Sinne einer freilich pantheistisch gefärbten Naturerkenntnis findet und in seinen Versen die Gesetze von der Entwickelung der Arten und von der Erhaltung der Kraft bekennt, wenn auch in der Terminologie der auch von ihm offenbar innerlich in ehrlichen Kämpfen überwundenen überlieferten Religion.

Es würde über den Rahmen dieser nur zum praktischen Gebrauch bestimmten Arbeit hinausgehen, wollte ich hier noch näher auf Mahlers Bedeutung in der Entwickelung der Tonkunst nach Wagner eingehen und etwa versuchen, das Verhältnis seiner Kunst zu der seines grossen Meisters Anton Bruckner einer näheren Betrachtung unterziehen. Ebensowenig will ich hier seine stilistischen Sonderheiten, die Merkmale seiner Eigenart, die seine persönliche Note bilden, besonders darlegen oder die spezifische Technik seiner Instrumentation näher erläutern. Ich lasse mir vielmehr genügen an der Hoffnung, dass es meiner Untersuchung gelingen möge, anderen Hörern, die unvorbereitet das Werk auf sich wirken lassen müssen, zu einem ähnlich bewussten Geniessen zu verhelfen, wie es mir bei acht-, zum Teil sogar zehnmaligem Hören die Symphonie vor fast acht Jahren zu einem meiner stärksten und nachhaltigsten künstlerischen Erlebnisse machte. Das ist ja schliesslich doch immer die schönste Art, einem Meister beglückende Eindrücke zu danken, dass man versucht, das Empfangene weiterzugeben, andere gleichen Glückes teilhaftig machen zu helfen.

Ernst Otto Nodnagel.

DAS HEXENLIED
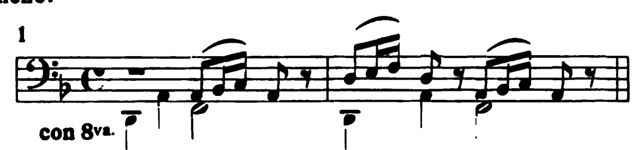
Von Ernst von Wildenbruch

Begleitende Musik von Max Schillings. op. 15.
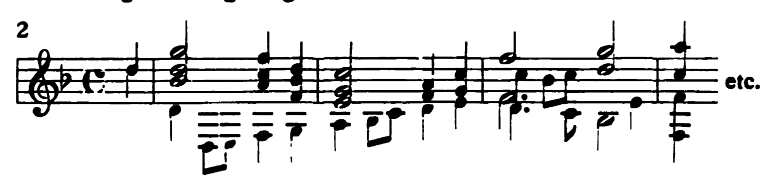
In der begleitenden Musik zu Ernst von Wildenbruchs „Hexenlied" möge der Versuch erblickt werden, eine Balladendichtung von grosser epischer Breite, die ihrem Stimmungsgehalt nach und in den dramatisch bewegten, packenden Höhepunkten musikalische Belebung und Vertiefung zu erfordern scheint, in melodramatischer Form zu bezwingen. Den theoretisch wohl zu begründenden Zweifeln zum Trotz, ob im Melodram eine befriedigende Kunstform, eine harmonische Verschlingung der musikalischen und sprachlichen Linien zu erreichen sei, fühlte ich mich durch die tiefe Wirkung, die Ernst von Possart auf diesem Gebiet zu erreichen weiss, zu praktischen

Versuchen angeregt. — Indem ich von der „musikalischen Untermalung" die Teile des Gedichtes ausschloss, die eine solche nicht zu erfordern schienen oder die einheitliche Struktur der Musik gestört haben würden, hoffe ich eine künstlerisch zu rechtfertigende freie Scenenform gefunden zu haben. Die Instrumentation sucht den Gefahren, die dem Sprecher von seiten des Orchesters drohen, durch diskrete, doch aber charakteristische Farbengebung zu begegnen.
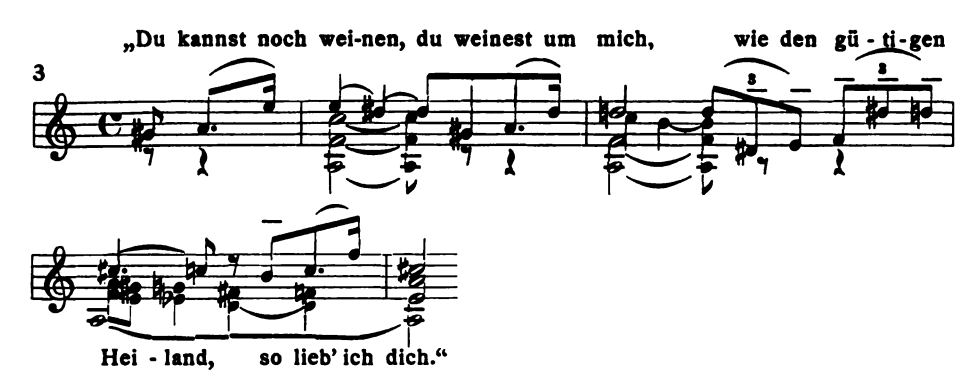
Die musikalische Einleitung giebt die düster-asketische Klosterstimmung wieder, die den ersten Teil des Gedichtes durchweht; dumpfes Geläute, Gemurmel der betenden Mönche:
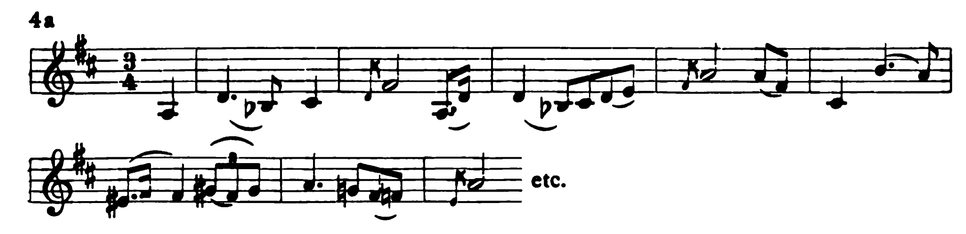


und ein choralartiger Todesgesang:
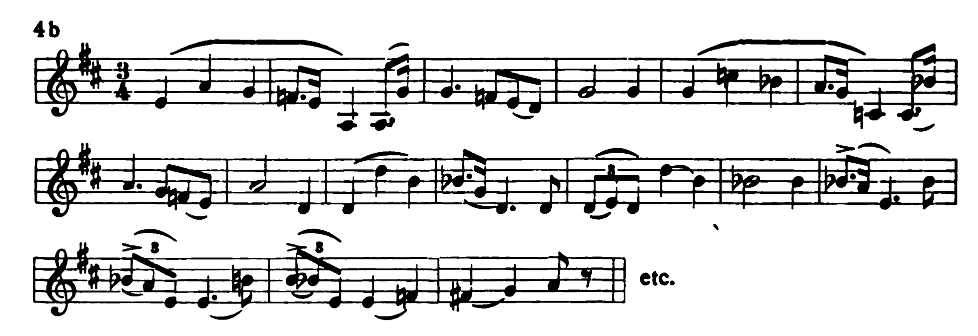


bilden den thematischen Inhalt; als kurze Episode taucht ein Motiv des Mitleids auf:



dessen Beziehungen zur Dichtung später Erklärung finden. — Der Sprecher beginnt: der Prior des Klosters zu Hersfeld schickt den Bruder Beichtiger in die Zelle des totkranken Mönches Medardus. Dumpfe Vesperglocke (1) ruft die Mönche in die Kapelle; da tönt von fern aus Medardus' Zelle „mit klagender Stimme ein düsterer Gesang":



Der entsetzt hereinstürzende Beichtiger meldet das Unerhörte: von den Lippen des Sterbenden quille ein teuflisches Lied. Der Prior führt die exorcistische Gebete singenden Brüder in Medardus' Zelle (1 u. 2); das Lied von „sehnender Liebe, von klagendem Leid und jauchzender Lust" klingt ihnen entgegen:



und macht ihr fanatisches Gebet (2) verstummen. Ein leuchtender Glanz (Teile von 4a u. 4b in Dur) erhellt Medardus' Antlitz, Thränen lösen seinen Krampf (3, dann 4a verklingend), er erzählt den Brüdern sein Schicksal: als junger Priester hat er einem blühenden, als Hexe zum Feuertod verurteilten Weibe geistlichen Trost bringen sollen; ihr Jammer hat sein Herz getroffen und tiefes Mitleid in ihm erregt (3). Sie schwört ihm ihre Unschuld: nur ein zauberschönes Lied, das sie ihrer Grossmutter nachsang, hat sie in den Verdacht der Hexerei gebracht. Sie beschwört ihn, mit ihr zu entfliehen hinaus ins Leben. (Aphoristische Teile von 3 u. 4a, symphonisch fortgebildet, klingen in diesen Abschnitt der Erzählung hinein; die verführerische Schilderung des Lebens begleitet das von einer Solo-Bratsche, dann Solo-Geige nun in D-dur gesungene „Hexenlied" 4a u. 4b.) Er kämpft einen verzweifelten Kampf zwischen Mönchspflicht und Liebe, — er stösst sie von sich, die jammernd zusammensinkt. (In der vollen Ausdruckskraft des Orchesters klagt das Thema des Mitleids [3] dem Davoneilenden nach.)

Am kommenden Tage muss er an den Scheiterhaufen treten; ihr Auge trinkt sich in das seine, — vom brennenden Holzstoss beginnt sie das zauberische Lied zu singen (4a u. b in Oboe u. engl. Horn, F-dur). Er flieht, doch die Stimme verfolgt ihn, keine jahrelange Busse und Askese hat sie je in ihm verstummen machen, und jetzt, da der Tod ihm naht, tritt sie auf die Schwelle, ihm zur Seligkeit das Thor zu öffnen. (Musik immer beherrscht von 4a u. b.) Von den Klängen des Zauberliedes der Lebenslust umrauscht, sinkt er tot zusammen. (4a, D-dur in vollem Orchester, dann verbunden mit 3 und noch einmal leises Gebetgemurmel der erschütterten Mönche. 1.) Zu den versöhnenden Worten des Priors klingt wie aus der Ferne der Todesgesang der Mönche (2) in weichem Dur; eine Verschlingung aller vorangegangenen Themen beschliesst verklärend das Stück.

Max Schillings.
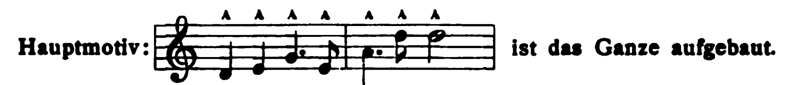
CAENIS

**für Männerchor, Altsolo und Orchester
von Hans Huber.**

Zu der hübschen Dichtung von J. V. Widmann wollte ich simpliciter in modo wohlklingende Musik schreiben, ohne antike Humoranwandlungen, ohne Wortexegese
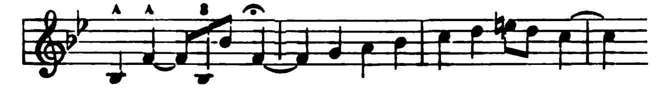


und namentlich ohne physiologische Ausdeutung der Verwandlung. Über dem kurzen

Hauptmotiv:  ist das Ganze aufgebaut.

TRIO (eine Bergnovelle)
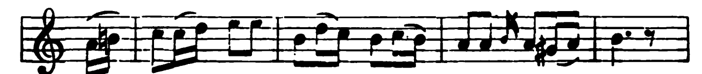
für Pianoforte, Violine und Violoncell in B-dur
von Hans Huber.

Mehrere Themen sind ganz schweizerischen Ursprungs: so im ersten Satz die beiden Hauptthemen, die ich in den Bergen des Obwaldnerlandes von den Alphornbläsern in folgender Weise gehört habe:
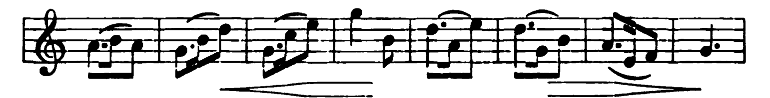


Aus dem ersten Takte nahm ich das Hauptthema, aus den beiden folgenden das Nebenthema.

Im zweiten Satz steht das traurige Liebesliedchen aus der Gegend von Solothurn als Kontrast zur eigentlichen Liebesscene:



Von den beiden Serenaden (dritter Satz) — eine bäurische und eine vornehme — benutzte ich in der ersten (der bäurischen) ein Appenzellerliedchen als Grundlage:



Der vierte Satz — die Katastrophe — bringt endlich ganz eigene Themen. Am Schlusse bilde ich den Trauermarsch aus dem Hauptthema, während das Bergthema des ersten Satzes begleitend dazutritt, um das ganze Stück mit tiefen Kirchenglockentönen langsam versöhnend abzuschliessen. Dr. Hans Huber.

RAFFAEL

Drei Stimmungsbilder, angeregt durch Raffaelsche Gemälde, für Chor, Orchester und Orgel von Fritz Volbach.
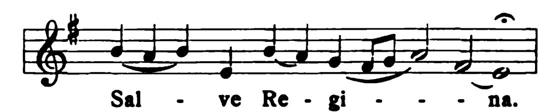
I. Madonna di Foligno.
II. Madonna del Granduca.
III. Madonna di San Sisto.

Raffael habe ich das Werk genannt, als eine Huldigung dem herrlichen Meister, nach dessen unsterblichen Bildern ich die drei Teile des Werkes bezeichnet. Aber nicht habe ich in sträflichem Übermut mich unterfangen, das Unerreichbare Raffaelscher Kunst in Tönen nachzeichnen zu wollen — wer vermöchte das?! — vielmehr versuchen die drei Stücke nur die, bei stetem Versenken in die Schönheit der Bilder in mir erwachte Stimmung musikalisch festzuhalten. Und so soll auch der Hörer beim Erklingen des Werkes sich — wenn auch nur in Gedanken — in den Anblick

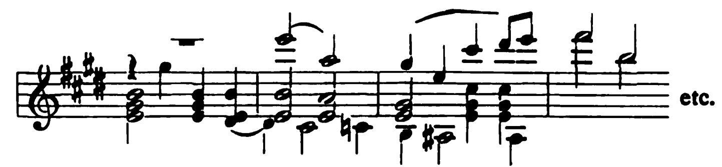
des betreffenden Bildes versenken und es im Geiste erschauen. Das ist der Grund, warum der Partitur und dem Klavierauszug die drei Bilder in vortrefflicher Herstellung beigefügt sind, und auch dem Textbuch beigefügt werden müssten.

Die Texte sind altkirchlichen Marienhymnen entnommen, und in ihrem Charakter dem der Bilder angepasst, so dem ersten das Alma Redemptoris mater, dem zweiten, der ernst und doch so erbarmungsreich blickenden Granduca, das Salve Regina, mater misericordiae, und dem dritten Bilde, der San Sisto, der Himmelskönigin, der Text des österlichen Hymnus Regina coeli laetare, Alleluja. Erscheinen die drei Stücke auch einzeln als von einander unabhängig, so sind sie in ihrer musikalischen Wirkung doch als Ganzes gedacht. Der ungemein zarte Anfang des zweiten Stückes erhält die beabsichtigte Wirkung erst ganz, wenn diese durch den Schluss des ersten Stückes vorbereitet ist. Während No. 1 neben dem gemischten Chor das Orchester in gewöhnlicher Besetzung, jedoch ohne Posaunen und Harfe und ohne Orgel, bringt, ändert No. 2 die Klangfarben gegensätzlich. Die Streicher treten meist gruppenweise geteilt auf, die Bläser sind auf wenige beschränkt, nämlich 2 Flöten, 1 Oboe, 2 Clarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner, die in selbständiger Führung individuelle Bedeutung gewinnen. An Stelle der Trompeten treten 2 Cornets à piston, die mit ihrem zarten Ton besonders den Pianissimostellen Silberglanz verleihen sollen. Zu diesen Instrumenten gesellt sich ferner neu eine Sologeige, die Harfe und die Orgel, besonders mit ihren zarten Klangfarben. So leise das Stück begonnen, so unbemerkt verklingt es auch, wie in weiter Ätherferne verhallend. So bereitet es wieder den Gegensatz zu No. 3 vor, das zum erstenmal den ganzen Glanz des grossen Orchesters und der grossen Orgel zeigt. Auch der Umstand, dass No. 3 für gemischten Chor geschrieben, No. 2, dem zarten Inhalt entsprechend, nur für Frauenstimmen, erhöht die Steigerung.

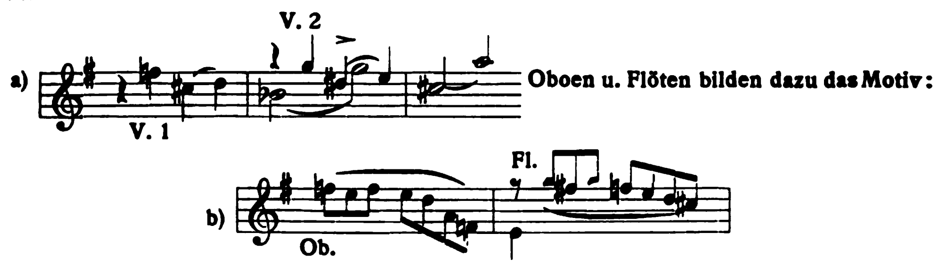
Da No. 1 nicht zur Aufführung gelangt, so übergehe ich es füglich und versuche No. 2 (Madonna del Granduca) kurz zu erläutern. Eine Solostimme hebt an mit den Worten: Salve Regina auf die alte gregorianische Melodie:
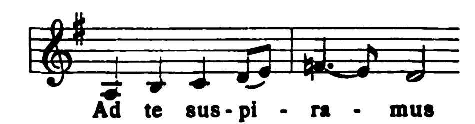


Die Orgel setzt mit leisestem Fernwerk den e-moll-Accord ein, Geigen lösen sie abwechselnd ab, und von der Sologeige umspielt, erklingt das Salve leise schwebend dahin. Nach der ersten Durchführung gesellen sich im 10. Takte noch die Bläser, das Thema der Singstimmen nachahmend, nach und nach dazu, und nach dem sehnsuchtsvollen Ruf: mater, mater misericordiae treten endlich auch die Orchesterbässe mit einer vortretenden Gegenbewegung ein, während das Salvethema in Bläsern, Bratschen und Clarinetten kanonisch erscheint. Diese Stelle bildet den Übergang zu dem lichten Vita dulcedo (E-dur). Singstimme, Sologeige und Oboe führen hier hauptsächlich das Wort, getragen von zarten Orgelklängen und durch Harfengänge bewegt:



Der Durchführung folgt ein Tutti als Überleitung zu dem folgenden Ad te clauremus. Die Clarinetten führen das alte Thema noch weiter. Zu dem kurzen, polyphon verarbeiteten Chormotiv treten die Geigen mit einem neuen seufzerartigen (a), das bei den Worten gementes et flentes der Chor übernimmt:
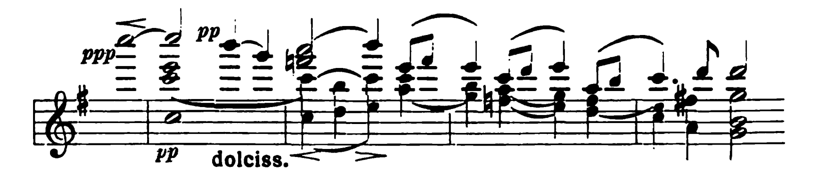


Nach sechs Takten nimmt der Chor dazu ein drittes Motiv:
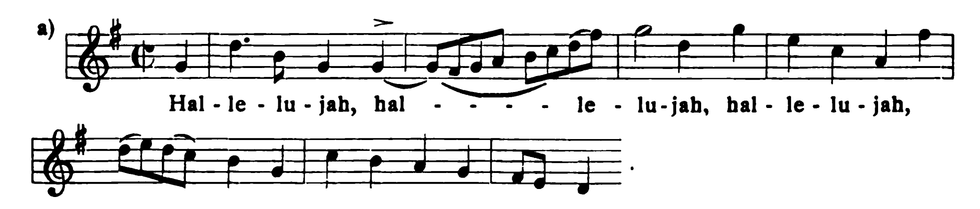


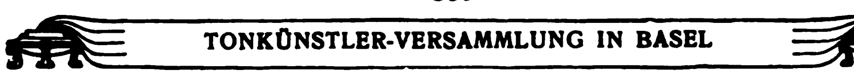
Auf den Umkehrungen und Verwebungen dieser Motive in den verschiedenen Gruppen beruht dieser ganze Satz, der sich bis zum Fortissimo steigert, um, dann verhallend, das obengenannte E-dur-Thema in neuer Bearbeitung und Färbung einzuleiten, das sich nachher in drängender Steigerung (tuos oculos) aufschwingt.
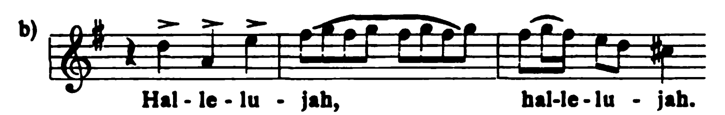
Der folgende Satz Et Jesum löst sich motivisch aus dem Vorhergehenden los und schliesst mit dem immer drängenderen Rufe „ostende". Nach einem Zurückgehen bis zum leisesten Klang (dem tiefen C der Orgel ppp) heben 4 Sologeigen das Schlussthema zu den Worten o clemens, o pia u. s. w. an:



No. 3. Madonna di San Sisto besteht aus einer Einleitung, in der der Chor einstimmig das Regina coeli auf die alte gregorianische Melodie singt, von kurzen Bläsersätzchen unterbrochen. Bei dem resurrexit setzen dann plötzlich mit höchstem Glanz das Orchester und volle Orgel den mächtigen C-dur-Accord ein, im Verlauf das kommende Fugenthema rhythmisch vorahnend. Jubelnd folgt dann die Allelujah-Fuge, die sich zunächst in ihrer ersten Durchführung auf ihre beiden Themen stützt:
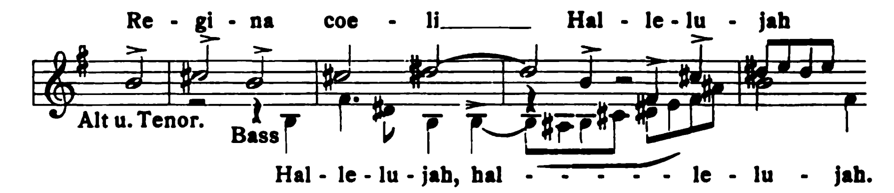




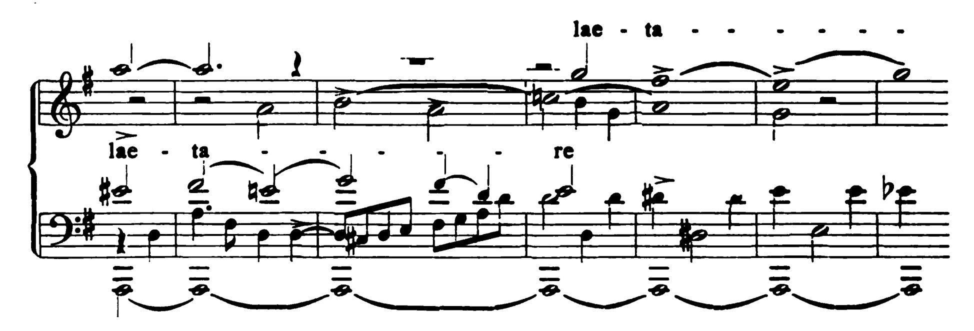


Die zweite Durchführung liegt im Orchester, das durch den Eintritt der Posaunen und deren synkopierten Rhythmus, der an das Resurrexit der Einleitung gemahnt, neu belebt wird.

Die dritte Durchführung fügt den beiden Themen den cantus firmus der Einleitung als drittes hinzu:



und gipfelt in einem Orgelpunkt auf A mit Engführung der Themen:

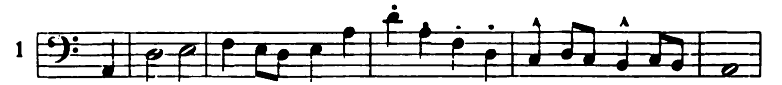


Nach dieser Steigerung wird das Gewebe der Fuge unterbrochen durch einen breiten harmonischen Satz zu den Worten Ora pro nobis Deum. Diesem folgt als Schlusssatz ein Orgelpunkt auf D von 30 Takten, der vom pianissimo beginnend bis zur höchsten Kraft anschwillt. Nach einer langen Generalpause schliesst eine viertaktige breite Kadenz das Ganze ab. Fritz Volbach.

OUVERTÜRE ZUR OPER: SANCHO

von E. Jaques-Dalcroze.
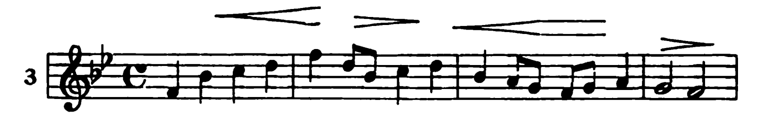
Celli und Bässe beginnen mit dem Thema: „Wer allzu hoch trägt die Nase, dem fällt der Regen hinein“:
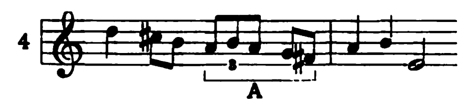


mehrfach durch das charakteristische Motiv Sanchos (2) unterbrochen:
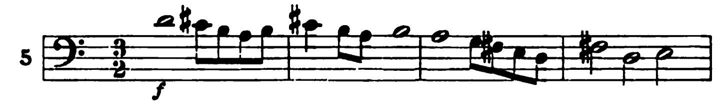


das nacheinander von Bassclarinette, Oboe, Fagott, Clarinette und Flöte geblasen wird. Darauf intoniert das Streichquartett das Thema der „Gutmütigkeit Sanchos“:



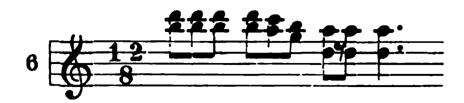
in das neben Wiederholungen des Themas 2 der Teil (A) eines neuen Motivs, das wir später vollständig hören werden, hineinklingt:
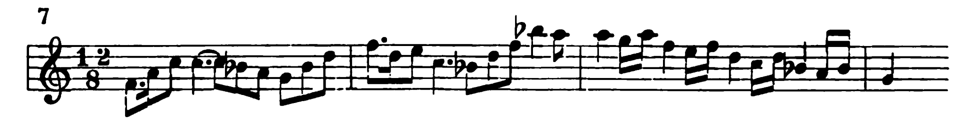


Vom vollen Orchester wird dann Thema 3 aufgenommen, dem sich das nun vollständige Motiv 4 anschliesst. — Das sind die Grundlagen zum musikalischen Charakterbild des humoristischen Helden, dessen Züge sich im Verlauf der Ouvertüre verändern, wie sie die Vorgänge der Oper selbst mit sich bringen. — Die Posaunen setzen plötzlich unisono und ohne Begleitung mit dem Thema (5) der „Ritterlichkeit“ ein:



das von dem komischen Sancho-Motiv No. 2 beantwortet wird. Das Posaunenthema nehmen bald alle Holzbläser, dann Trompete und Horn auf, während es von den Streichern mit Thema 4 kontrapunktisch umspielt wird, gleichsam die Unterredung Sanchos mit Don Quichote veranschaulichend. Es gewinnt dann eine rhythmisch-lebhaftere Beweglichkeit, der Sanchos Hauptmotive 2, 3 und 4 sekundieren, und ein lustiges Motiv (6) der Piccoloflöte, „le motive de la Farce“ gewinnt die Oberhand:
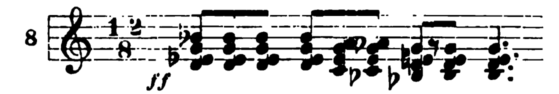


Dann hebt, gesungen von der Oboe, begleitet von Hörnern und aus Thema 2 gebildet, ein neues Motiv an, das bald das ganze Orchester aufnimmt:



Die Bässe stöhnen das Eingangsthema „Wer allzu hoch trägt die Nase“, indes die Holzbläsergruppe Thema 7 komisch parodiert, das, von allen Blechbläsern erfasst, rhythmisch gesteigert vom ganzen Orchester übernommen und zum Abschluss gebracht wird. — Es beginnt die abenteuerliche Reise Sanchos und seines Herrn: Thema 7 und 5 ertönen gleichzeitig und werden in alternierenden Rhythmen durchgeführt. Die Musik gewinnt ein belebtes Tempo, man hört den Rhythmus eines scharfen Trabes und Sanchos Triumph kündigt sich an, denn sein Motiv No. 2 bricht

sieghaft in einem ff. der Posaunen aus. Doch dauert die Herrlichkeit Sanchos als „Gouverneur“ nicht allzulange, die 4 Hörner höhnen ihn, gestopft mit einer charakteristischen Harmonisierung (8) des Themas No. 6:



und in chromatischen Abstiegen der Holzbläser stürzt er kläglich von der Höhe herab. Jämmerlich klagen Oboe und Trompete das umgekehrte Thema 7, die Celli weinen im Thema 4, denen Fagott und Bassclarinette komisch antworten. — Einige Sekunden Pause, dann beginnt fugiert das Eingangsmotiv „Wer allzu hoch trägt die Nase“ sein Treiben von neuem, im Cello einsetzend, bis zur 1. Violine hinauf und durch alle Blasinstrumente hinab mit der Posaune schliessend. Thema 4 taucht bei den Blechbläsern noch einmal erweitert auf, bis das Schlussfugato durch Motiv 6 zerrissen wird, das die Ouvertüre zum jähen Abbruch bringt. R. W.

DAS SONNENLIED
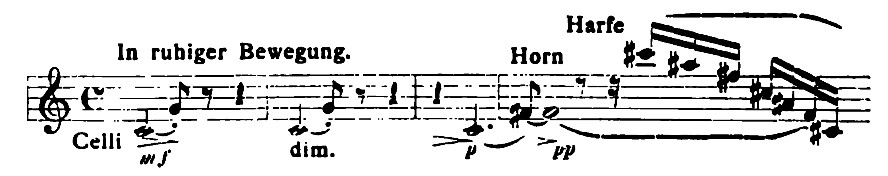
für Einzelstimmen, Chor, Orgel und Orchester
von Friedr. E. Koch.

Dem „Sôlarliodh“, einem Nachklange der „Edda“, sowie der jüngeren „Edda“ selbst sind die Worte des „Sonnenliedes“ entnommen. Abschied von der Sonne, Abschied vom Leben sind seine Grundgedanken.

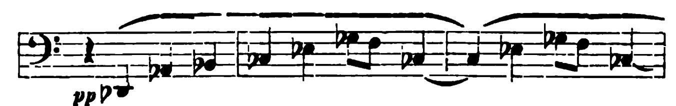
Das ursprünglich alt-heidnische Epos wurde vermutlich um das Jahr 1000 von christlichen Bischöfen einer Umarbeitung in ihrem Sinne unterzogen.

Dem sterbenden Helden, dem Welt und Leben wonnereich erschienen, und der den stolzen Nacken schwer nur dem christlichen Gedanken beugt, bangt in letzter Stunde nun doch in tiefer Seele um sein Heil. Ringend erkennt er, dass der „Waltende“ — der Allvater der Vorzeit — der Allmächtige sein Vater ist, dass nichtig „die Wonne in dieser Welt des Weh's“ und „heller der Glanz im Saale droben“, als das Licht der Sonne, das den Lebenden hinieden leuchtete.

Die Musik sondert den Stoff in vier Abschnitte. Mit der bangen Frage:



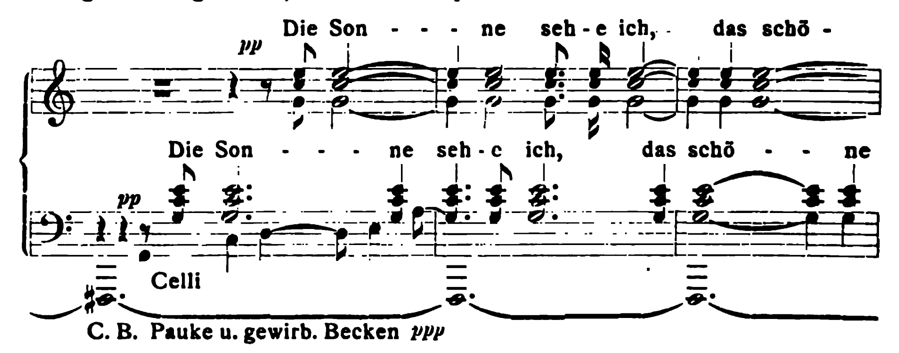
beginnt die Bitte des Chores: „Verleihe Gott den Lebenden“. Über dem basso ostinato der Contrabässe und Fagotte:
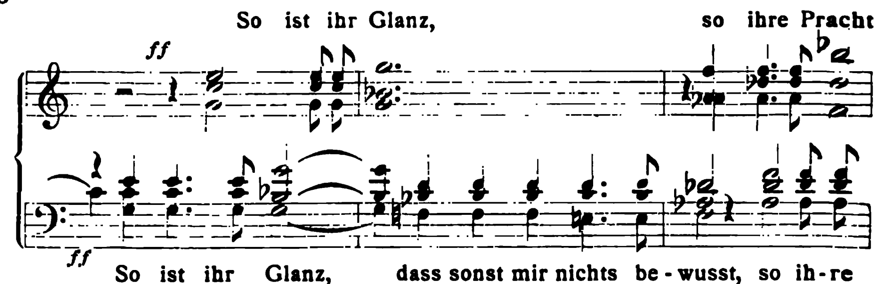


werden die Bitten immer eindringlicher; nach sechsmaliger Wiederholung sinkt das Motiv des Basses zum Orgelpunkt auf Contra B. Aus der unsicheren, zweifelnden Stimmung erhebt sich der Chor zur Gewissheit:

„Frieden für die Lebenden, Ruhe den Begrabenen.“
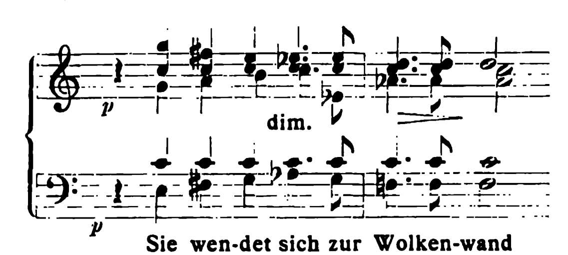
Der Priester (Bariton) stellt nun die Lebensweisheiten auf: „Niemand setzt sein Schicksal sich selbst“ u. s. w., der Chor giebt seine Zustimmung durch Wiederholung der einzelnen Perioden, nach deren letzter: „zum Tode führen der Wege viel“ ein sechsstimmiger Gesang anhebt, die Sonne zu preisen:



Zum vollsten Fortissimo erhebt sich die Verzückung der Bewunderung des „Taggestirns“:

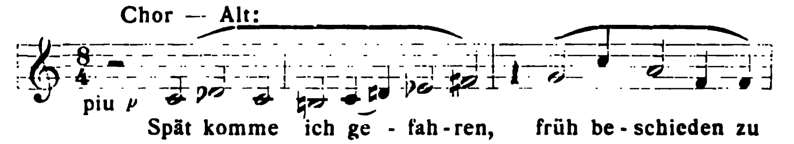


Im tiefsten Rot wendet sie sich zur Wolkenwand:
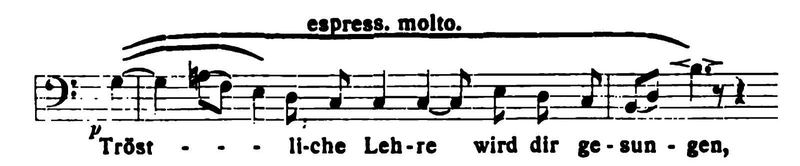


Das Licht erlischt: „Starr liegt der Mensch gebettet.“
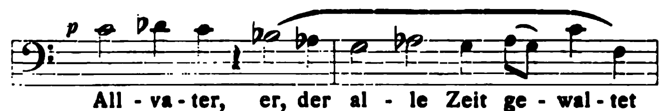
Der zweite Teil (sehr gedehnt, in müdegehender Bewegung) bringt nun die Läuterung der reuigen Seele:



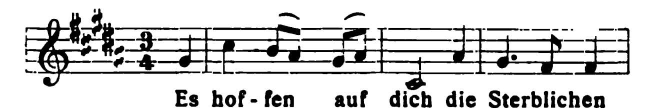
vor des „Himmelfürsten Thor“, doch:
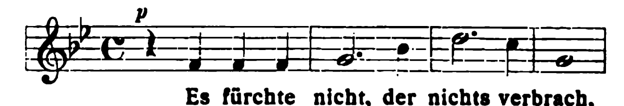


giebt der Irrenden Hoffnung. Wieder erscheint das Motiv der Wanderung und beschliesst mit leichter Umformung den frei fugierten Satz. Allvater hat den Geläuterten aufgenommen:



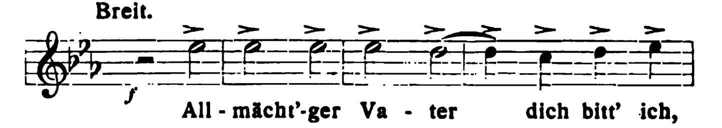
Der kleine dritte Abschnitt (in ruhiger Bewegung), vom Sopran, Alt, Tenor abwechselnd mit dreistimmigem Basschor gesungen:



schliesst sich in der Situation dem vorigen eng an: in den Vorhöfen des Herrn selige Weisheit. Der Schlussteil beginnt mit kurzem Bariton-Solo: „Übles viel befährt den Mann"; es wird nochmals vor den weltlichen Abwegen gewarnt. Doch tröstlich hebt wieder der himmlische Chor an:



Die Verheissung auf den Lohn der Schuldlosen, Schilderung der Freuden „im Saal, der heller als die Sonne" führen zum siebenstimmigen Hymnus mit Zutritt der Orgel:



der im sieghaften Vertrauen auf die Hilfe des Allmächtigen ausklingt.

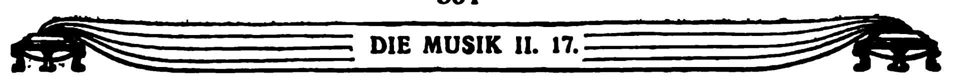
Fr. E. Koch.

PROTEUS

symphonische Phantasie für grosses Orchester mit Orgel
von Rudolf Louis.

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Clarinetten, Bassclarinette, 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, 3 Pauken, grosse Trommel, Tam-tam, Becken, Triangel, Glockenspiel, 2 Harfen, Streichquintett.

I. Was oben und unten in Fülle und Kraft die ewige Mutter erschuf und erschafft, sie hat es in Formen, in steife, gehüllt, in starrende Normen das Leben



gefüllt. Und wie's in den Formen auch brauset und zischt, so bleibt es doch immer mit Erde gemischt, nie kann sich's entreissen der dumpfen Gewalt, da wird es so trübe, da wird es so kalt.

II. Doch mich hat sie nimmer gebannt in den Ring, mit welchem sie grausam die Wesen umfing, ich steige hinunter, ich steige empor, nach eignem Behagen im wirbelnden Chor. Ich schlürfe begierig aus jeglichem Sein mit tiefem Entzücken den Honig hinein, an keines gebunden, muss jedes mir schnell die Pforten entriegeln zum innersten Quell. Ich bin's, der die Welle des Lebens bewegt, der ihre gewaltigste Strömung erregt und dann, was sie innerlich eigen besitzt, enteilend, ins dürstende Weltall verspritzt.
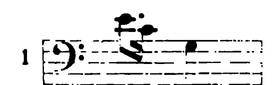
III. Ha, oben in Wolken in bläulichem Glanz mit brausenden Stürmen der schwindelnde Tanz! Als Blitz, dies Verflammen im nächtlichen Blau! Als Regen, dies Tränken der durstigen Au!

IV. Im Kelche der Blumen, im farbigen, nun das stille Verschliessen, das liebliche Ruhn! Und wenn ich entsteige der tauigen Gruft, umströmt mich, entbunden, der glühendste Duft!

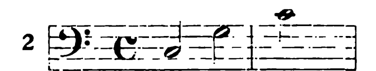
V. O seliges Wohnen in Nachtigallbrust, o süsses Zerrinnen in heimlichster Lust! Ich hauch' ihr die Liebe ins klopfende Herz, dann scheid' ich, da singt sie in ewigem Schmerz.

VI. In Seelen der Menschen hinein und hinaus! Sie möchten mich fesseln, o neckischer Strauss! Die fromme des Dichters nur ist's, die mich hält, ihr geb' ich ein volles Empfinden der Welt.
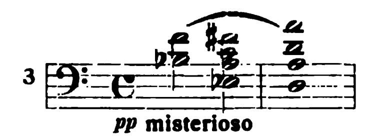
Das vorstehende Gedicht Friedrich Hebbels gab dem Komponisten die inhaltliche Anregung zu der symphonischen Phantasie „Proteus“ und bestimmte ihre formale Gestaltung in der Art, dass den durch die beigeschriebenen Ziffern kenntlich gemachten Abschnitten der Dichtung jeweils die einzelnen Teile der Komposition entsprechen. Musikalisch ausgedrückt stellt das Werk eine Reihe sehr freier Variationen dar. Das Material zu diesen Variationen liefert aber kein ausgeführtes Thema. Vielmehr sind es zwei kurze, sehr elementare und einfache Motive, aus denen fast das ganze Stück herausgesponnen ist. Diese beiden Motive und ihre Ausführungen und Weiterbildungen charakterisieren das Wesen des Proteus nach den beiden entgegengesetzten Grundrichtungen seiner Natur. Das erste Proteusmotiv:



symbolisiert jene auflösende Tendenz, die aus allen festen Verbindungen hinaus zu fesselloser Freiheit drängt, jenen unruhvollen Geist, der nirgends bleibt, den es immer wieder weiter treibt zu neuer Gestaltung und Verwandlung. Im Gegensatz zu ihm versinnbildlicht das zweite Proteusmotiv:



jenes andere Streben, das Proteus zwingt, immer wieder seiner Freiheit sich zu begeben, sich in feste Formen der Erscheinungswelt herabzulassen und zeitweise sich an sie zu binden. Als drittes Grundmotiv kommt:



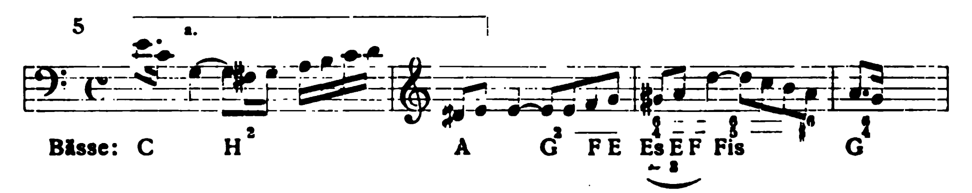
endlich noch die geheimnisvolle Tonfolge in Betracht, durch welche die protëische Wandlungsfähigkeit, bezw. die in allen Formen und Gestalten der sichtbaren Aussenwelt sich gleichbleibende mystische Einheit des Naturwesens musikalisch repräsentiert wird.

I. Einleitung — c-moll. Chaotisches Drängen und Treiben, das nach fester Gestaltung strebt, ohne sie zunächst erlangen zu können: dem ersten Proteusmotiv (1) angehörende Gruppen abwechselnd mit dem Verwandlungsmotiv (3). Erst die „steifen Formen" und „starrenden Normen", in die Natur das Leben gehüllt und gefüllt hat, bringen ein greifbares, festumrissenes Bild: Fugato, Es-dur; Thema gebildet aus dem zweiten Proteusmotiv (2), beantwortet mit der melodischen Umkehrung in der Oberquint:
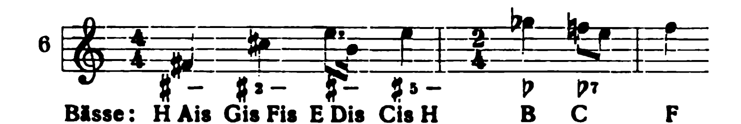


Unbefriedigtes Ablassen: — „da wird es so trübe, da wird es so kalt."

II. Aufschwung. — C-dur. Lebhaft bewegt 4/4. Das aus dem ersten Proteusmotiv gebildete Thema:
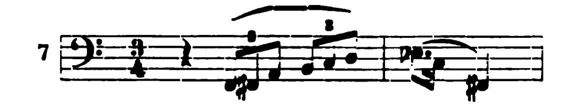


wird in breit anwachsender Steigerung durchgeführt. Dem zweiten Proteusmotiv angehörige Klänge treten nur vorübergehend auf:

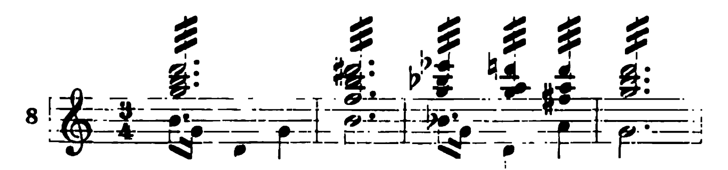


Konklusion in F-dur. Dann rascher Übergang nach

III. g-moll 3/4. Gewitter und Sturm. Die einen schon früher in ähnlicher Weise aufgetretenen Auftakt wieder aufnehmende neue Umbildung von Motiv 1:
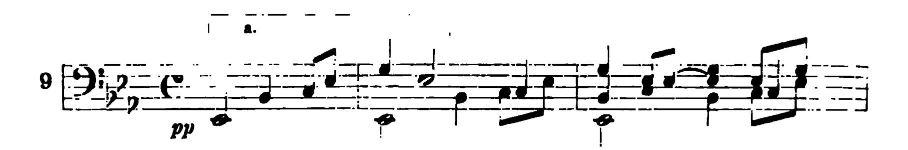


giebt den melodischen Keim zu diesem Naturbilde, das die Elemente in wildestem Toben entfesselt zeigt, um schliesslich in ein befreiendes G-dur auszumünden:
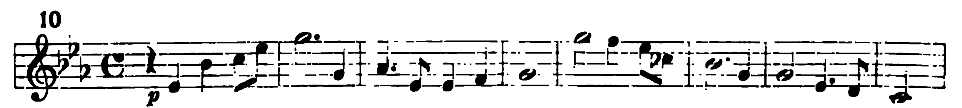


und von da herabzusinken nach

IV. Es-dur. — „Blumenstück." Nach einleitendem Ertönen des Verwandlungsmotivs (3) ruhiges Wogen in den geteilten Celli: vierstimmiger Kanon im Einklang:



Von der diesen Teil beherrschenden Variante des ersten Proteusmotivs gewinnt die Umkehrung und namentlich auch die Verkleinerung als Begleitungsfigur Bedeutung. Die Modulation wendet sich von Es nach As: vollkommenes Versinken in Traum und Schlaf. Nachdem rückmodulierend Es-dur wieder erreicht ist, entwickelt sich aus Motiv 9a eine breite Melodie (das Motiv zusammen mit seiner Verkleinerung): „Und wenn ich entsteige der tauigen Gruft":



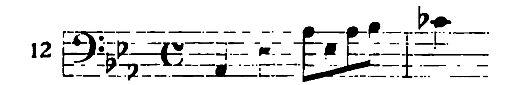
— die nach 19 Takten den Satz abschliesst.

V. Das Lied der Nachtigall. — Die Accordfolgen des Verwandlungsmotivs (3) heben die Harmonie von Es nach Ges. Zu dem Nachtigallenschlag der Flöten und Clarinetten ertönt eine sehnsüchtige Tonfolge:



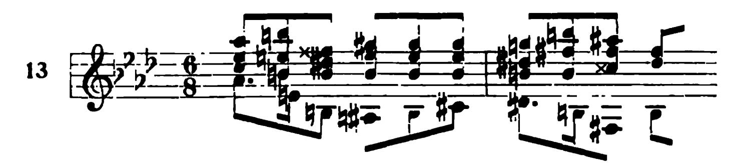
die nur entfernt noch an das erste Proteusmotiv erinnert, und die das kurze Sätzchen durchaus beherrscht. Modulation von Ges über B nach Es, von da über Des nach c-moll bzw. As-dur (Trugschluss).

VI. Geheimnisvolle Posaunenaccorde lassen zuerst jene Erweiterung des zweiten Proteusmotivs (2) erklingen, die im Schlussteil grosse Bedeutung gewinnt:

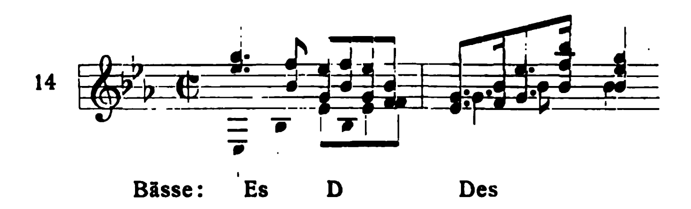


In rascher, auf der Dominante von As sich aufbauenden, Steigerung geht es —

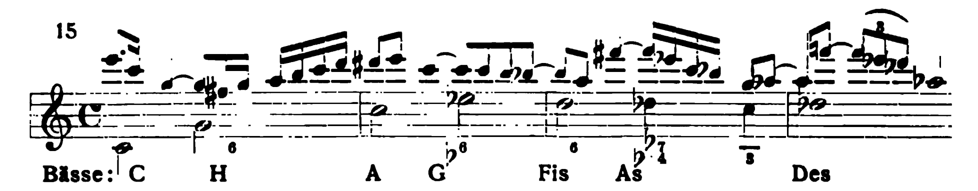
„in Seelen der Menschen hinein und hinaus" — nach As-dur selbst. — Allegretto scherzando 6/8: „der neckische Strauss":



Es läuft aus in die Schlusssteigerung Es-dur, Quasi stretta:



die sich schliesslich in 19-taktigem Orgelpunkt auf G festsetzt, während dessen auch das zweite Proteusmotiv (2) in teilweiser Verlängerung wieder auftaucht. Diese aufs höchste angespannte Situation entlädt sich nach C-dur, in die Schlussapotheose der Dichterseele. Die Orgel tritt zum Orchester hinzu. Aus dem zweiten Proteusmotiv (2) wird eine choralartige Hymne gebildet, mit der eine aus dem ersten Proteusmotiv hervorgegangene Gegenmelodie kombiniert wird:



Die mächtig in den Posaunen auftretende Vergrösserung des ersten Proteusmotivs (1) geht in jubelnde Fanfaren über, der Choral wird in höchster Kraftentwickelung noch einmal aufgenommen und dann das Ganze rasch zu Ende geführt.

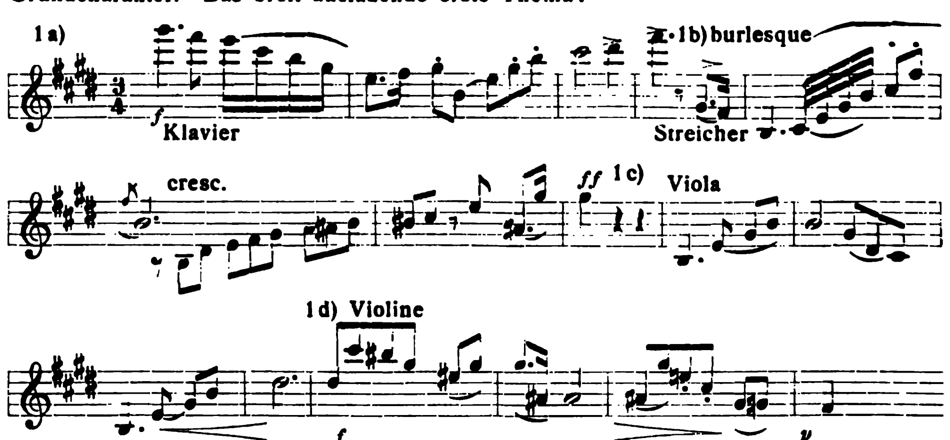
Rudolf Louis.

KLAVIERQUARTETT

von Paul Scheinpflug, op. 4 (E-dur).

„Raum! Raum! brich Bahnen, wilde Brust!
Ich fühl's und staune jede Nacht,
dass nicht bloss Eine Sonne lacht;
das Leben ist des Lebens Lust!
Hinein, hinein mit blinden Händen,
du hast noch nie das Ziel gewusst;
zehntausend Sterne, aller Enden,
zehntausend Sonnen stehn und spenden
uns ihre Strahlen in die Brust." (Richard Dehmel.)
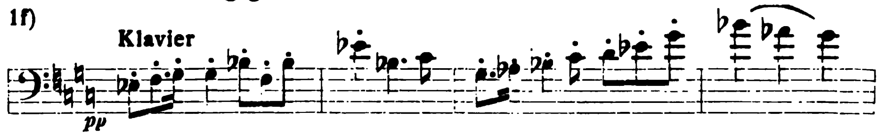
Der erste Satz, Allegro (Mit Feuer und Leidenschaft), trägt einen heroischen Grundcharakter. Das breit ausladende erste Thema:



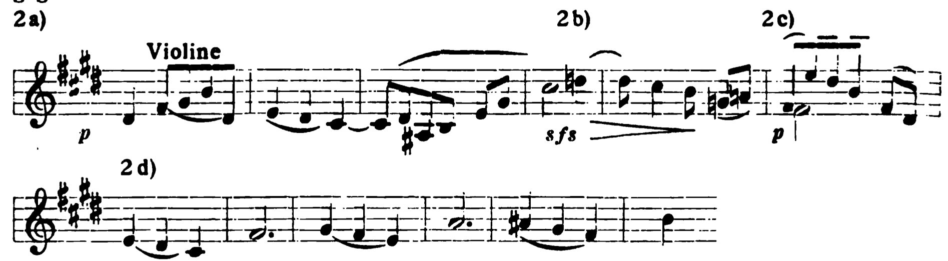
spiegelt alle Charaktereigenschaften des Helden: Energie, Leidenschaft und Hang zur Schwärmerei wieder. Ein erstes Seitenthema:
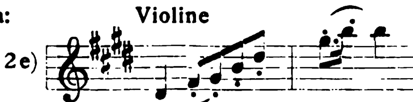


vermag auf die Entwickelung des Satzes keinen Einfluss zu gewinnen; ein bestimmter auftretendes zweites dagegen:
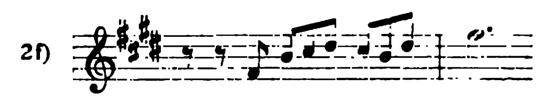


wird von dem Helden mit Begeisterung aufgegriffen (Kombination von 1f und 1a in der Umkehrung) und erfüllt ihn mit Siegeshoffnungen (Vorausnahme von 2d). Damit ist der Übergang zu dem von künftiger Glückseligkeit träumenden zweiten Thema gegeben:
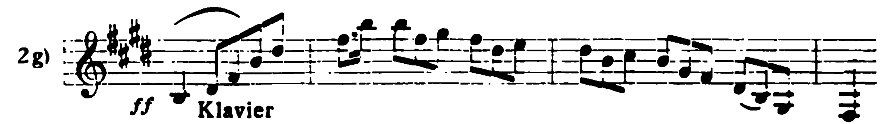


das, von den Streichern eingeführt, sich immer blühender entfaltet. Ein aus 2a entwickeltes Seitenthema:



und ein neues Motiv:
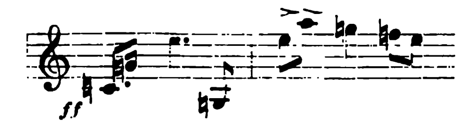


führen in einer Steigerung zu einem energievollen Abschluss des ersten Teiles:

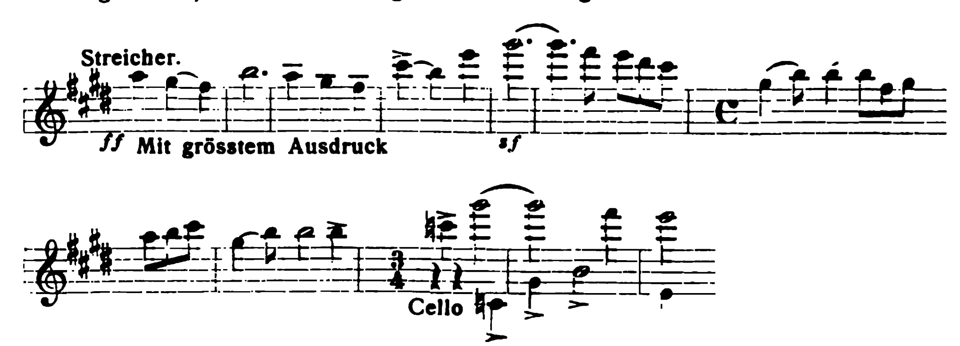


Dieser wie ein kräftiger Vorsatz anmutende Schlussgedanke (Kombination von 2e und 2f) bildet den Ausgangspunkt der Durchführung; doch schon nach dem ersten Ansturm ist die Kraft des Motives 2f gebrochen; mühsam ringt es sich aufwärts:

Da springt im rechten Augenblick das Seitenthema 1f ein, doch vergeblich. Mit dem in der Umkehrung auftretenden zweiten Thema scheint das Ziel in unerreichbare Fernen gerückt; immer schwärmerischer wird die musikalische Ausgestaltung: der Held droht in süssen Träumereien sich zu verlieren. Da wird er durch das mit einem Anflug von Hohn charakteristisch umgestaltete Motiv 1b aufgerüttelt, auch das Ermunterungsmotiv 2f und der Rhythmus ♩♩.♬♩ aus dem Thema 1f greifen ein, und der Held rafft sich zu einem Entschluss von äusserster Energie auf, indem das Motiv 1b in seinen rhythmischen Schwerpunkten folgendermassen verschoben auftritt:
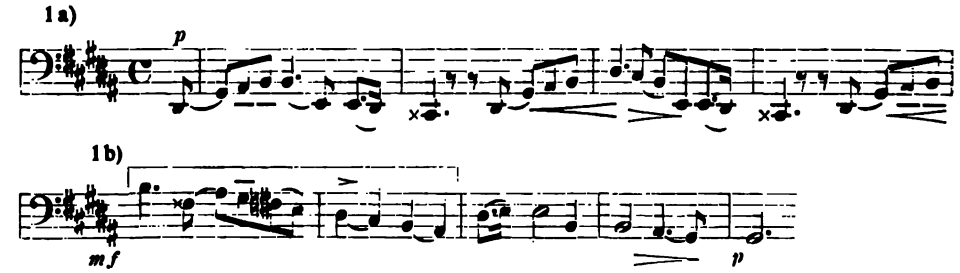


Mit psychologischer Notwendigkeit setzt nun die Themengruppe 1 ein, der Eintritt der Reprise ist angebahnt. Der Schluss bringt nach einer aus den Elementen 1a, 1f und 2f entwickelten Steigerung die Vereinigung der Motive 1a in der Umkehrung und 1f, der eine schwungvolle Erweiterung von 2d:
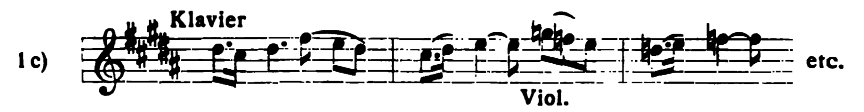


und abschliessend die Kombination 2g folgt.
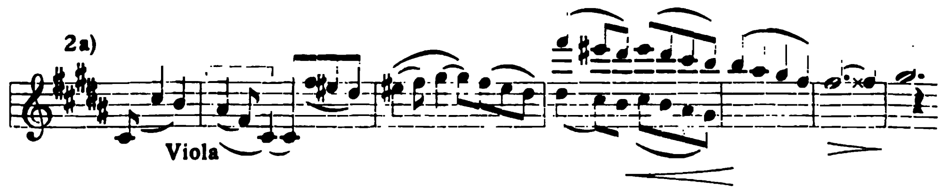
Mit düsteren Accorden setzt das **Andante quasi Adagio** (düster und schwer) ein. Im Cello erscheint das erste Thema, aus dem trübste Resignation spricht:



In einem Zwischensatz über das Thema:
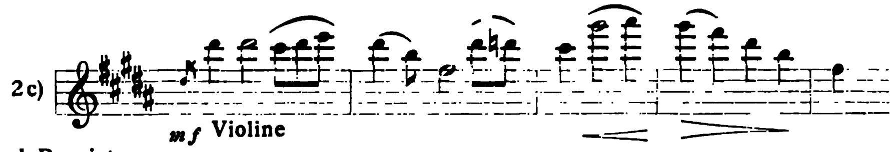


meldet sich die Sehnsucht, doch erscheint sie wie von Hoffnungslosigkeit bedrückt. Viola und Klavier nehmen mit eindringlicherem Ausdruck die erste Melodie wieder auf; Violine und Cello treten mit ein und die Schwermut steigert sich bis zu schmerzvollster Wucht. Aus solchem Abgrund kann nur ein holdes Wunder entführen: in den Streichern erscheint unter sanften Harfenaccorden ein neues Thema:
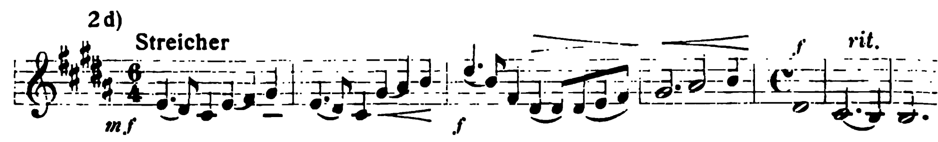


es weckt zarte Sehnsucht (vergl. 1c und 2a):



füllt das Herz mit Entzücken:
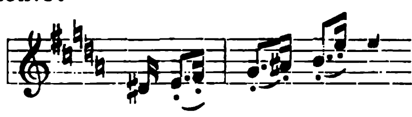


und Begeisterung:
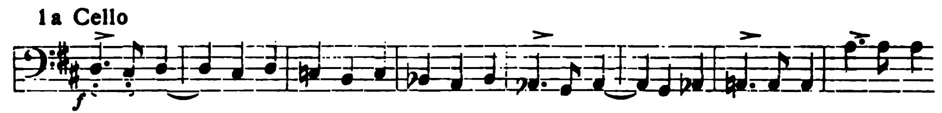


Das Seitenthema 1c tritt mit banger, beklemmender Frage dazwischen und erzeugt eine ängstliche Spannung. Da setzt, von der Viola getragen, im tempo agitato

das erste Thema in mannigfach kanonischer Durchführung unter Verwendung eines aufstachelnden Nebenmotivs:
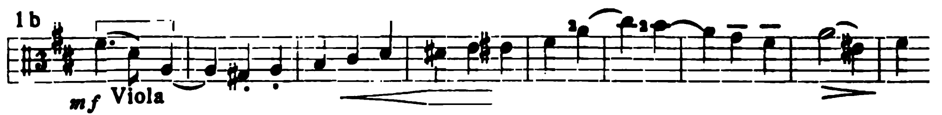


zu einem schweren inneren Kampfe ein, der die Seele der Sphäre dumpfer Schwermut zu entreissen und dem erschauten Ideale entgegenzuführen trachtet. Nach einer letzten, mit dem Motiv 1 b entwickelten leidenschaftlichen Steigerung entfalten sich strahlend die Themen 1 c und 2 d. Allmählich erlischt die Begeisterungsglut und in verklärter Ruhe klingt der Satz mit der Melodie der Vision 2a im Streichertrio pp aus.
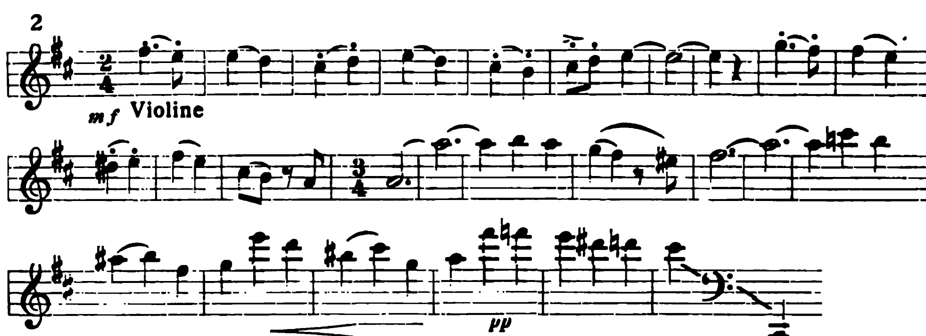
Nun folgt ein von wild-unbändiger Lebenslust erfülltes Scherzo fantastique, Presto, in D-dur. Dem Hauptthema:
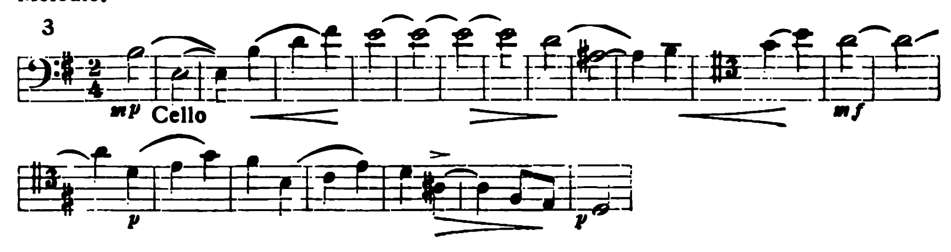


liegt die sechsstufige Ganzton-Leiter (d, e, fis, gis, ais, his, d, respektive d, c, b, as, ges, e d) zu Grunde. Ihm gesellt sich ein übermütig sich gebärdendes Seitenthema zu:



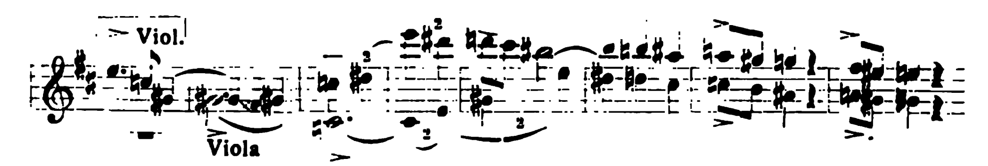
das in den Streichern durchgeführt wird, während das Klavier den daktylischen Rhythmus des Anfangstaktes von 1a festhält. Das 2. Thema trägt eine harmlos-fröhliche Physiognomie:



Das die Stelle des Trio vertretende Meno Presto hat als Hauptgedanken folgende Melodie:

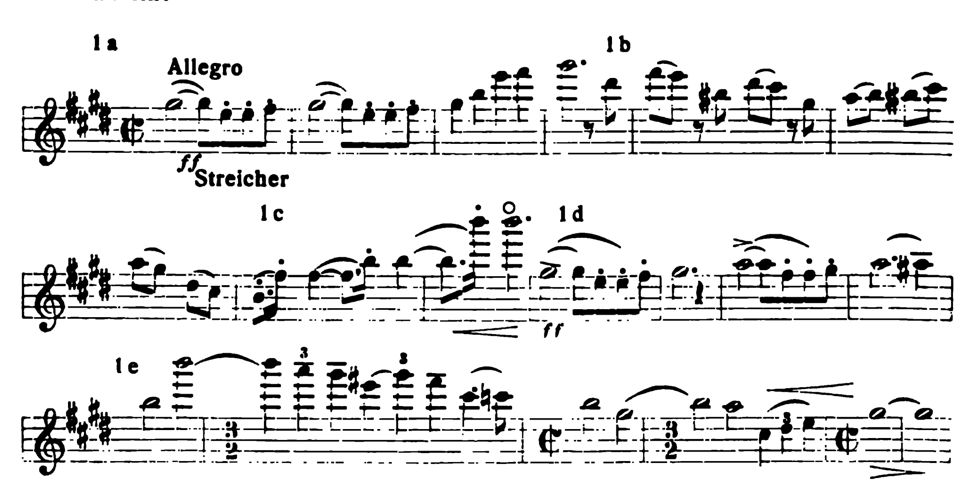


Plötzlich bringt das Cello das Thema 1a in Erinnerung; kanonisch durchgeführt bemächtigt es sich immer energischer der Streicher, und da die alte Wildheit unter der Nachwirkung des Trio noch nicht recht wieder zum Durchbruch gelangen kann, setzt die Reprise mit dem Thema 1b ein, die in einem rasenden Presto assai gipfelt, in dem noch einmal 1b und 3:
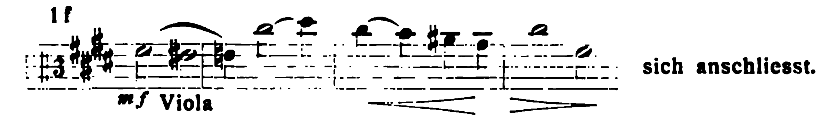


in grotesker Verzerrung erscheinen.

Wie ein Erwachen aus quälenden Träumen stellt sich die Einleitung des Finale dar. Nach düsteren, Eingangs-Accorden steigt bang fragend der Anfang des Andante-Themas 1a herauf; doch reicher drängen sich plötzlich die Erinnerungen auf — ein energisches Sichselbstaufraffen erfolgt und mit feurigem Schwunge setzt das 1. Thema ein:
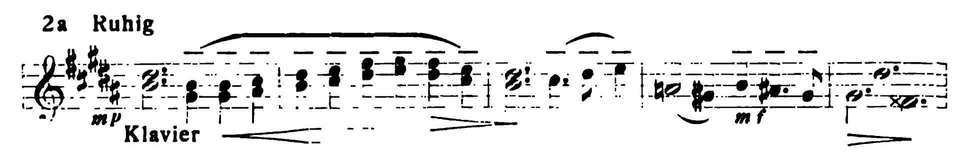


dem noch ein schwärmerisch triumphierendes:

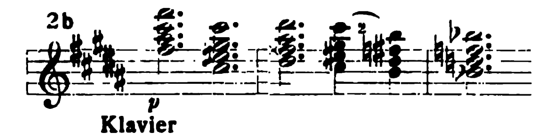


sich anschliesst.
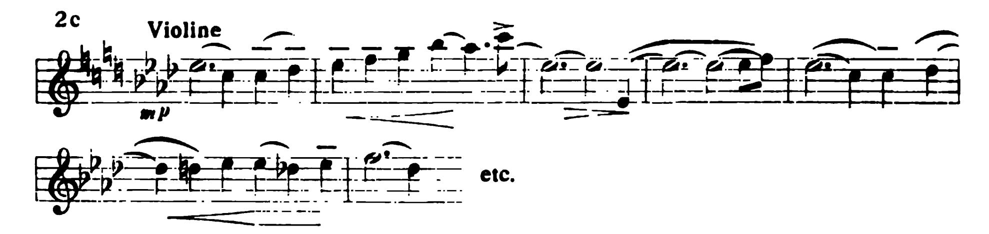
Im Gegensatz dazu steht ein aus dem ersten Thema entwickelter träumerischer Gesang:



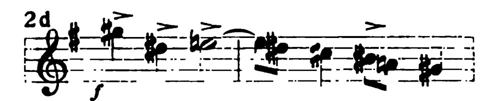
der jedoch für den weiteren Verlauf die Bedeutung des eigentlichen Gegenthemas einem folgenden Gedanken überlassen muss:
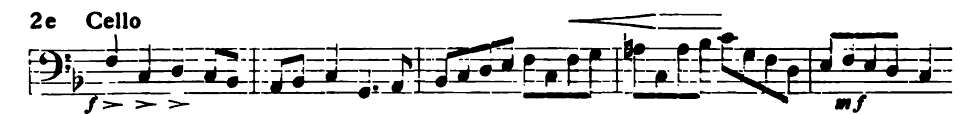


Anfänglich im piano auftretend erweist er sich weiterhin als der Rufer im Streit, als die treibende Kraft, die dem ganzen Satz eine entscheidende Wendung giebt. Noch einmal erscheint das Gesangsthema, diesmal in As-dur:



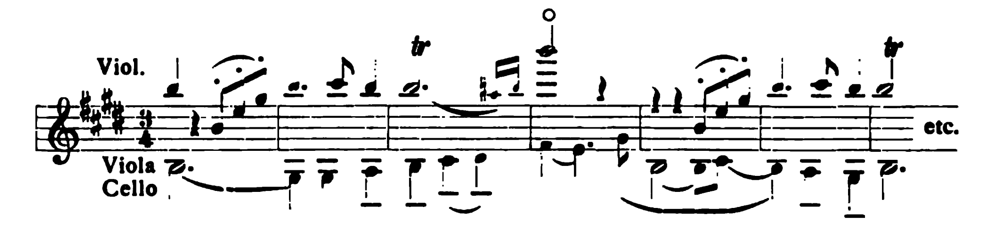
Doch soll es ohne ernsten Kampf nicht abgehen: das anfänglich so harmlos erscheinende Thema 2b entpuppt sich als ein höchst streitbarer Geselle:



dem jedoch neben urwüchsiger Kraft auch die Waffe des Humors verliehen ist. In dieser Form:

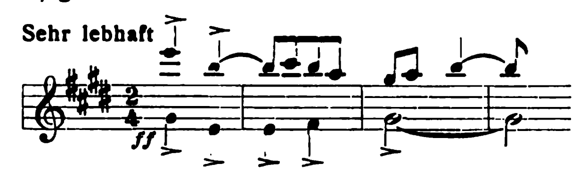


wird es zu einer Fuge entwickelt. Am Schluss stellt sich ihm das erste Motiv des Themas 1a entgegen. Es wiederholt sich nun die Periode der ersten Themagruppe unter Verwendung der triumphierenden Elemente 1f und 1e. In einem Moment äusserster Anspannung kommt der düstere Ernst der Einleitung zum Durchbruch; dem Zweifelnden leuchtet noch einmal das ferne Schönheitsideal aus dem zweiten Satze auf. Mit dem Thema 2c im Dreivierteltakt und in hellem E-dur:



tritt aber das lachende Leben wieder in seine Rechte. Dieser Lösung im Sinne der

Vereinigung fröhlich schaffender Kraft (Thema 1a) mit dem alles überwindenden Humor (Thema 2b) giebt der Schluss Ausdruck:



Nach glänzender Steigerung schliesst der Satz mit einer dreifachen Kombination.
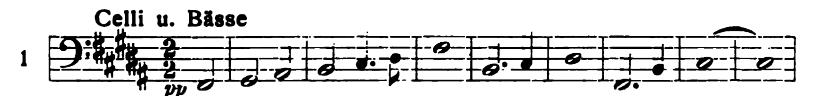
C. Ulbrich.

DAS TRUNKENE LIED ZARATHUSTRAS

Für grosses Orchester, eine Bariton-Stimme und Chor von Fr. Delius.

Man darf wohl voraussetzen, dass ein gebildetes deutsches Publikum in seiner Mehrheit mit dem dichterisch vielleicht sublimsten Werk Nietzsches, dem Zarathustra, vertraut ist, oder ihm nicht fremd gegenüber steht. Delius' Komposition hat den letzten Teil desselben zum Gegenstand: die Verkündung der höchsten, der letzten Weisheit Zarathustras nach seinem langen Erdenwallen an seine Getreuen. — Es ist keine Illustration dieser Philosophemen durch die Musik darunter gedacht, sondern ein Ausdruck der Stimmung des als „Mitternachtslied" bekannten Gedichtes versucht; dieses Gedichtes, in dem sich die Tiefe der Wahrheiten, die das „Trunkene Lied" zuvor verkündet hat, und der Abglanz ihrer erhabenen Heiterkeit oder Entrücktheit noch einmal widerspiegelt.
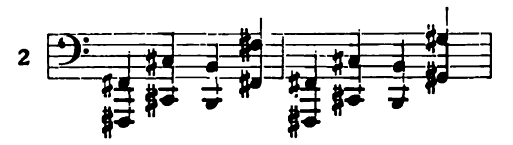
Das Stück beginnt mit den ruhigen Linien des Themas:



das sich bald mehr entfaltet in den Bratschen, der Bass-Clarinette und Alt-Oboe, leicht bewegt durch eine Harfenfigur in Achteln, aber bald wieder abnimmt vor dem Eintritt der Worte Zarathustras: „Kommt, kommt, kommt! Lasst uns jetzo wandeln, es ist die Stunde, lasst uns in die Nacht wandeln!" — Diese ersten Worte sind in dunkle Farben des Orchesters gekleidet. Die Violinen und Violen im Tremolo (pp sul ponticello) verbreiten eine geheimnisvolle Spannung. Es folgt ein kurzes Zwischenspiel des Orchesters hauptsächlich aus demselben Thema wie der Anfang (1) gebildet, das aber noch an Feierlichkeit gewinnt durch den Eintritt der Posaune und Tuba (immer p) und wenige Takte darauf der tiefen Glocke (in Es).

Die Stimme Zarathustras dann weiter: „Ihr höheren Menschen, es geht gen Mitternacht, da will ich euch etwas in die Ohren sagen, wie jene alte Glocke es mir ins Ohr sagt; so heimlich, so schrecklich, so herzlich, wie jene Mitternachtsglocke zu mir redet, die mehr erlebt hat als Ein Mensch, welche schon eurer Väter Herzens Schmerzensschläge abzählte. Ach! Ach! wie sie seufzt, wie sie im Traume lacht, die alte, tiefe, tiefe Mitternacht! Still! Still! Da hört sich manches, das am Tage nicht laut werden darf, nun aber bei kühler Luft, da auch aller Lärm eurer Herzen stille ward, nun redet es, nun hört es sich, nun schleicht es sich in nächtliche überwache Seelen. Ach! Ach! Wie sie seufzt, wie sie im Traume lacht. Hörst du's nicht, wie sie heimlich, herzlich, schrecklich zu dir redet, die alte, tiefe, tiefe Mitternacht."
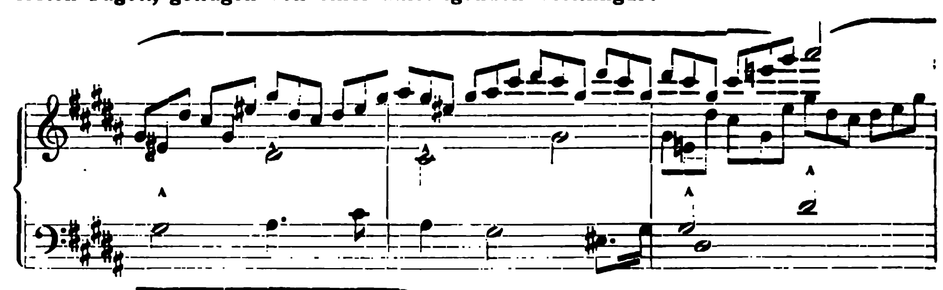
In diesem Abschnitt, der wiederum nach H-dur zurückkehrt, tritt zuerst (in den Harfen) jene langsam schreitende Viertelfigur auf:

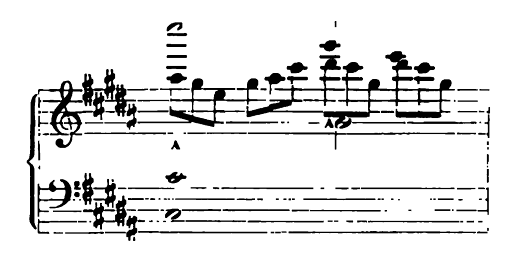


die sich im weiteren Verlauf des Stückes zu einer Art Basso continuo entwickelt. Bald erscheint diese Figur zusammen mit einem neuen Thema:
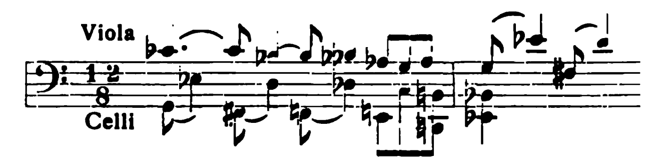


zuerst in den Cellis und Hörnern, später in den Oboen, Bass-Clarinette und dem ersten Fagott, getragen von einer aufsteigenden Violinfigur:





Bei den Worten: „Wie sie seufzt, wie sie im Traume lacht“ begegnen wir zuerst der charakteristischen Figur:
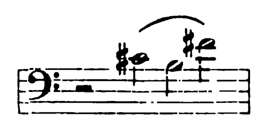


die sich später noch wiederholt und mit den letzten Schlägen der tiefen Glocke verschwindet.

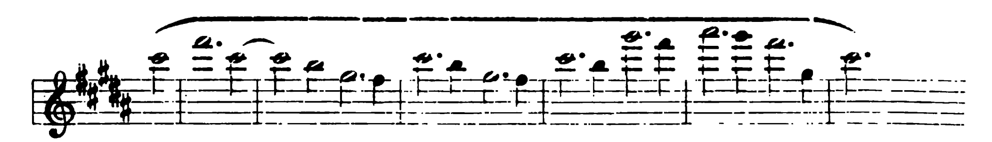
Die Stimme Zarathustras: „O Mensch, gieb Acht!“
Chor: „Gieb Acht!“
Zarathustra: „Was spricht die tiefe Mitternacht?“

Chor: „Mitternacht?"
Zarathustra: „Ich schlief, ich schlief, aus tiefem Traum bin ich erwacht!"
Chor: „Bin ich erwacht!"
Zarathustra: „Die Welt ist tief und tiefer als der Tag gedacht!"
Chor: „Gedacht!"
Zarathustra: „Tief ist ihr Weh!"
Chor: „Weh!"
Zarathustra: „Lust tiefer noch als Herzeleid!"
Chor: „Herzeleid!"
Zarathustra: „Weh spricht: vergeh!"
Chor: „Vergeh!"
Zarathustra: „Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

Zu diesem, das Stück beschliessenden Schlussgedicht aus Zarathustra tritt im Orchester das Thema 2 zu halben Noten vergrössert, anfangs fragend:



später immer bestimmter und bedeutungsvoller auf, im weiteren Verlauf verbunden mit einer dazu im Kontrast stehenden Cantilene der Violinen:



während der Chor (unisono) in den einfachsten Accenten den Gesang Zarathustras wiederholt und leise verklingen lässt. M. W.
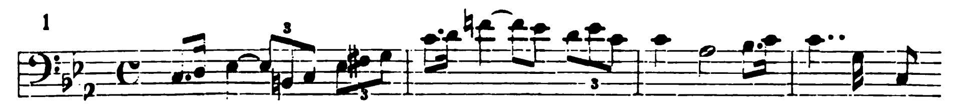
AUS ODYSSEUS' FAHRTEN

4 Episoden für grosses Orchester von Ernst Boehe. op. 6.
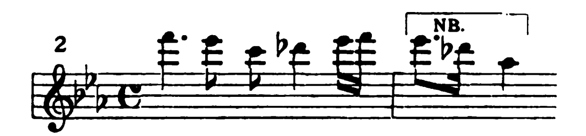
I. Ausfahrt und Schiffbruch.

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, kleine Flöte, 3 Oboen, Englisch Horn, Es-Clarinette, 2 B-Clarinetten, Bass-Clarinette, 3 Fagotte, Contra-Fagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Bass-Tuba, 4 Pauken, grosse Trommel, kleine Trommel, Becken, Triangel, Tamtam, 2 Harfen, Streichquintett.

C-moll, Allegro energico 4/4. Es ist das Bild des Helden selbst, das uns gleich in den ersten Takten des Stückes entgegentritt. Unter dem Tremolo der Geigen wird (zunächst durch Bass-Clarinette, Fagott, Horn, Bratschen und Celli) das Heldenthema des Odysseus:

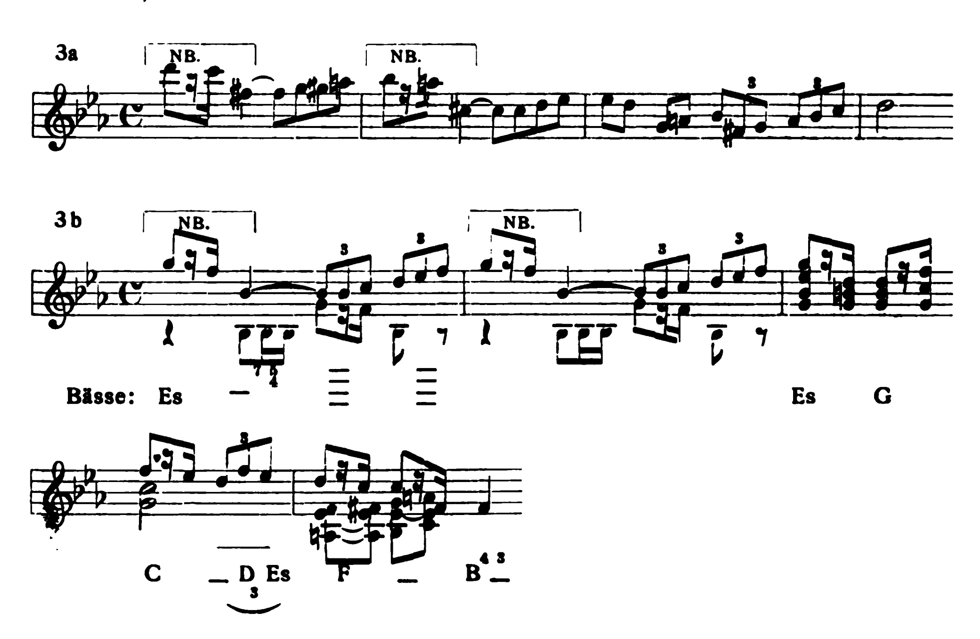


exponiert. Wir befinden uns vor Troja, dessen endlicher Fall des Helden Brust mit Freude und Stolz erfüllt. Ein neues Motiv, das Symbol der Siegesfreude:



tritt auf und wird sofort mit einer kurzen Durchführung des Heldenthemas (1) kombiniert. Nach verschiedenen Ausweichungen führt die Dominante G wieder nach c-moll zurück: unter einem figurativen Contrapunkt der Flöten, Violinen, Bratschen und Celli intonieren die Blechbläser mit mächtiger Wucht die Verlängerung des Heldenthemas (1). Durch einen Halbschluss wird G gewonnen.
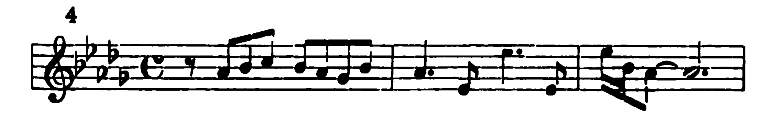
Wie ein fernes Brausen und Rauschen, das zu immer gewaltigerem Tosen anwächst, dringt es jetzt an unser Ohr. Es sind die jubelnden Griechenscharen, die aus dem zerstörten Troja hinaus zum Meeresstrande ziehen. Ein Gebilde, das sich aus einem im Motiv der Siegesfreude enthaltenen Keime herausspinnt (vgl. 2 NB. mit 3 NB.):



wird zu einer Steigerung benutzt, die schliesslich in ein schwungvolles Tempo di marcia (Es-dur) ausmündet. Alles ist Freude und Jubel. Das Motiv der Siegesfreude (2) tritt hinzu, Bruchstücke des Heldenthemas (1) mischen sich ein, bis dieses letztere mit dem Eintritt des Quartsextaccordes auf G (Un poco maestoso) voll ausgeführt mit der Siegesfreude sich vereinigt. Das G bleibt als Orgelpunkt im Bass liegen; die bis dahin konsequent durchgeführte Steigerung erreicht ihren Höhepunkt, um mit dem Dominantseptaccord plötzlich abzubrechen.
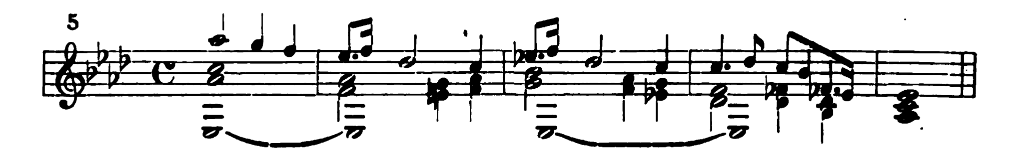
Nach einer Generalpause bietet sich uns ein völlig verändertes Bild: Odysseus steht allein, in Erinnerung verloren am Meeresstrande. Wie aus weiter Ferne dringen zu ihm die Rufe der Genossen:

4



die ihm voraus an Bord geeilt sind. Er gedenkt der Heimat, Penelopes, der treuen Gattin, zu der es ihn mit so gewaltiger Sehnsucht zieht: Lento As-dur:

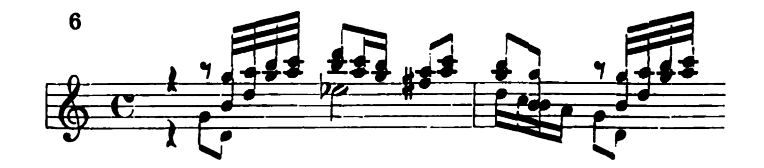
5



Die Rufe der Genossen (4) werden dringender. Allmählich verblasst die traumhafte Vision der Heimat. Die Gegenwart fordert ihr Recht. Odysseus rafft sich auf und stürmt seinen Gefährten nach zu Schiff: steigernde Durchführung des Schifferrufs (4) und des Heldenthemas (1), das letztere auch in der Vergrösserung.

Mit dem Con animo (C-dur) beginnt die Meerfahrt: Schifferruf ff in den Bläsern. Frohe Zuversicht auf glückliche Heimkehr beseelt Odysseus und seine Genossen. In ihrer Mitte herrscht ausgelassene Lustigkeit, die ein episodisches Motivchen in Trompete und Holzbläsern auf ihrem Höhepunkte angelangt zeigt:

6



Musikalisch gesprochen, fängt nun der eigentliche Durchführungsteil an, in dem Odysseus' Heldenthema (1) hauptsächlich mit dem Schifferruf (4) und der Melodie des Heimatsehnens (5) zusammen verarbeitet wird. Von einzelnen Kombinationen sind die häufig wiederkehrenden Engführungen des Heldenthemas (1) und die imposante Vereinigung des Sehnsuchtsmotivs (5) mit dem Heldenthema — beide in der Verlängerung (Allegro grandioso) — hervorzuheben. Auch dem Motiv des Siegesmarsches (3b) begegnen wir wieder, wie denn überhaupt dieser Abschnitt, der die Nöte und Gefahren von Odysseus' abenteuerreicher Fahrt — doch nur von innen gesehen als Bedrängnisse einer heldenhaften Seele, nicht als objektive Schilderung — musikalisch wiedergeben will, sehr reich ist an den mannigfaltigsten Umbildungen und Zusammenführungen der einzelnen Motive, die hier nicht weiter verfolgt werden können.

Die Stimmung wird immer drückender, dringender und atemloser. Es treibt auf eine Katastrophe zu, die schliesslich mit einem sff.-Aufschrei des ganzen Orchesters auf dem übermässigen Terzquartsextaccord über Des (Grave) eintritt:

Odysseus' Schiff ist an felsiger Klippe zerschellt. Das mit drohender Wucht in den Posaunen sich aufbäumende neue Motiv:



weist auf Poseidon hin, den grimmen Meerbeherrscher, der des Helden Untergang beschlossen hat. Wild ringt sich im Angesicht des Todes noch einmal die Sehnsucht (5) in Odysseus' Brust empor. Dann erlischt auch sie in allmählichem Smorzando. Poseidon triumphiert: Engführung des Poseidonmotivs (7).

Elend, hilflos und gebrochen geht der Held, den wir zu Anfang in strahlender Siegesfreude so stolz einherschreiten sahen, aus der Kathastrophe hervor. In dem wieder erreichten c-moll erklingt (Molto moderato) von den Cellis unter dem düstern Tremolo der Bratschen das Heldenthema (1) leise, trauernd und voll Klage. Abgebrochen folgen Erinnerungen an die andern Hauptmotive (2, 4, 5) und pp erstirbt das Stück in den seltsamen Klängen der gedämpften Trompeten.

Rudolf Louis.
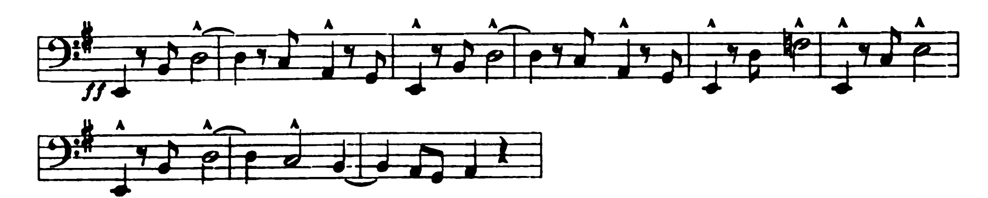
STREICHQUARTETT

von Ewald Straesser op. 12 No. 1 in e-moll.
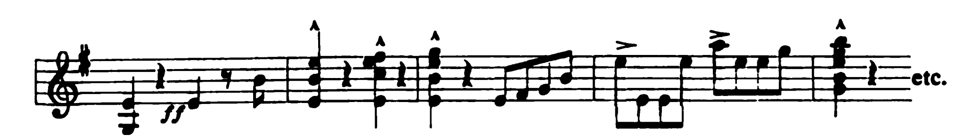
Der erste Satz (Moderato) beginnt sofort mit dem Hauptthema:
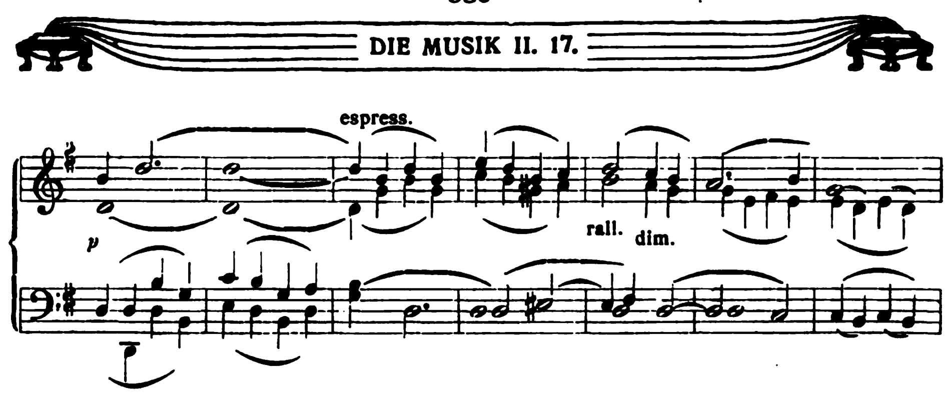


das nach einer sich allmählich steigernden (stringendo, animato, ritardando) Überleitung in der Bratsche und dem Violoncell in folgender Gestalt erscheint:
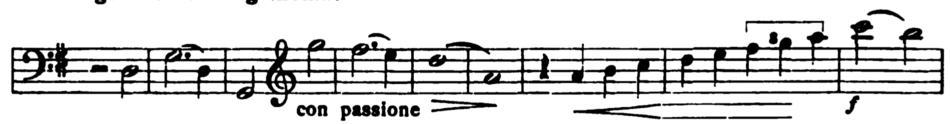


Hierzu haben die Violinen folgende charakteristische Begleitungsfigur:



Sehr schön ist die zarte Überleitung:
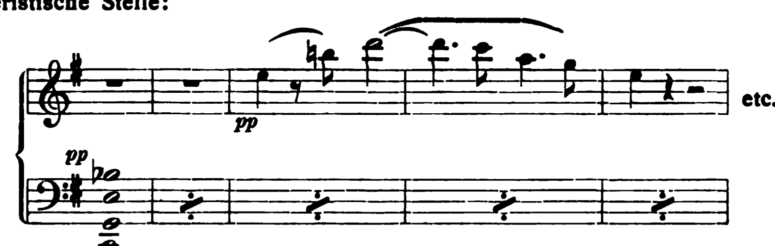


zum folgenden Gesangsthema:



Nach gangartigen Läufen entwickelt sich aus der Begleitungsfigur der Überleitung ein Gesangsthema und zu diesem selbst folgende Überleitung zur Wiederholung bezw. zur Durchführung:
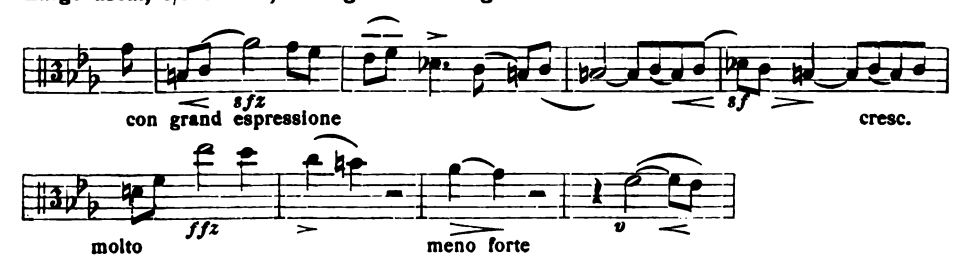


Die Durchführung ist ausgezeichnet gearbeitet; hervorzuheben sei auch die folgende charakteristische Stelle:
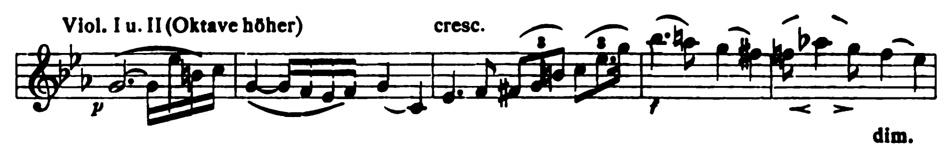


Die Rückkehr zum Hauptthema erfolgt in dessen zweiter Gestalt (Melodie im Bass). Das Gesangthema erscheint darauf in E-dur; eine kurze Coda, die im wesentlichen aus dem Hauptthema gebildet ist und zur e-moll-Tonart zurückkehrt, führt den Satz glanzvoll zu Ende.
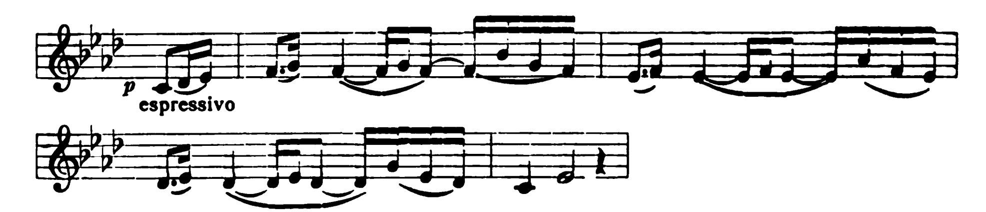
Tiefer Ernst, beinahe Trauer liegt über dem sehr gehaltvollen zweiten Satz: Largo assai, 8/8 c-moll; er beginnt mit folgendem Solo der Bratsche:



an das sich folgender hoffnungsvoller Gesang anschliesst:

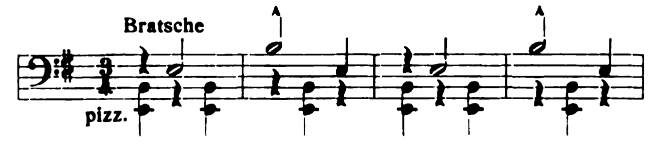


Nach einem Übergang (accelerando) wird das Anfangsthema der Bratsche in etwas veränderter Gestalt von den Violinen (unter charakteristischer Begleitung der Bratsche) wieder aufgenommen; nach wuchtigem Abschluss erscheint ein mit reizvollen Begleitungsfiguren ausgestatteter Zwischensatz, più largo, As-dur mit folgender schöner Melodie zuerst im Violoncell:
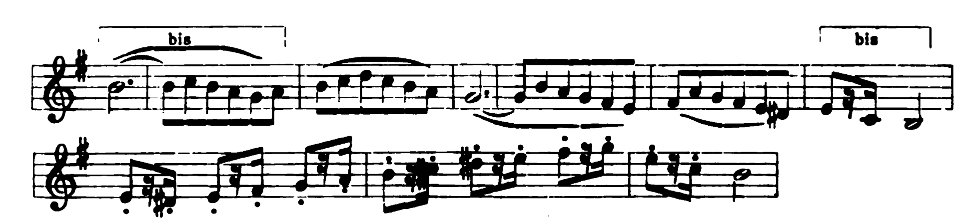


Nach der Rückkehr zum ersten Tempo wird zuerst das Thema des Bratschensolos und dann jener hoffnungsvolle Gesang wieder aufgenommen; gewaltige Accorde (Maestoso) leiten dann nochmals zu jenem Più largo über, das, nunmehr in c-moll, den Satz lieblich und versöhnend abschliesst.
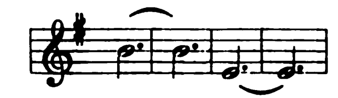
Der dritte Satz (Allegro molto, 3/4 e-moll) würde als ein famoses Dvořáksches Scherzo gelten können; charakteristisch ist die Quintenstelle in den einleitenden vier Takten; sie findet namentlich in dem zweiten Wiederholungsteil reichliche Verwendung; sie lautet zuerst:
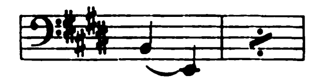


Hieran schliesst sich in den Violinen in Terzen bezw. Sexten das Hauptthema:



Der Abschluss des eigentlichen Scherzos:



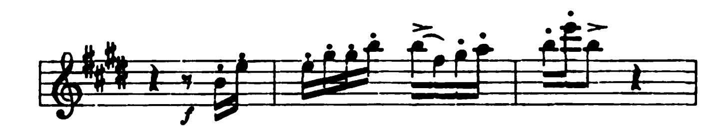
findet zunächst Verwendung als Basso ostinato des Trios (Un poco meno mosso, $^2/_4$ E-dur) in folgender Gestalt:



Dieses übrigens nur kurze Trio beginnt zunächst rhapsodisch:



und baut sich nach einer Kadenz der Violine dann weiter auf folgender aus den rhapsodischen Anfang abgeleiteten Stelle auf:
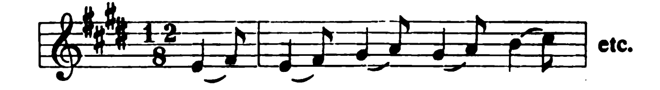


zum Schluss wird das (eigentliche) Scherzo wiederholt.

Der vierte Satz ist ein etwas archaisierendes Thema con variazioni; es lautet in seinem ersten Teil:
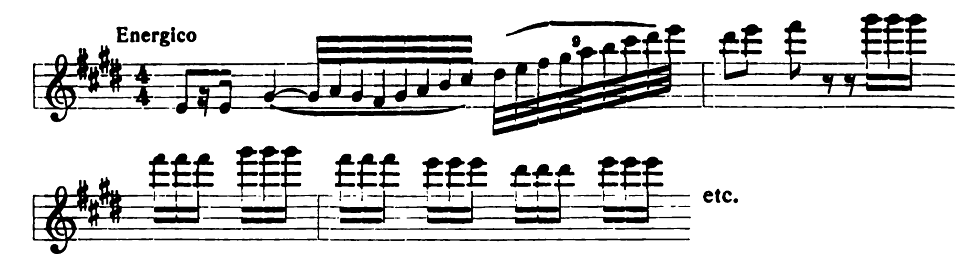


Die erste Variation beruht auf folgender Umgestaltung:
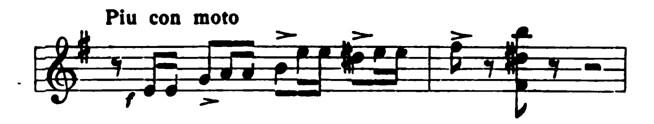


die in allen vier Stimmen beibehalten ist.

Für die zweite Variation sind namentlich die Sechzehnteltriolen charakteristisch:



Die dritte Variation in a-moll ist von jener Weltentrücktheit, die die ent-

sprechende Variation in Haydns berühmtem Kaiserquartett aufweist. In der vierten findet sich vor allem folgende charakteristische Figur:



Eine rauschende Coda in E-dur führt den Satz effektvoll zum Abschluss.

Das ganze Werk zeichnet sich durch grosse Knappheit, ausgezeichnete Beherrschung des polyphonen Satzes, Kenntnis der Eigentümlichkeiten der Streichinstrumente, bequeme Spielbarkeit und Klangschönheit aus.

Dr. Wilh. Altmann.





VOM MUSIKSAAL DER ZUKUNFT

(Erstes Ergänzungsblatt)

von Paul Marsop-München

Im Nürnberger Stadttheater hat letzthin Herr Direktor Reck, etlichen von mir in diesen Blättern und anderenorts gemachten Vorschlägen*) gemäss, es mit dankenswerten Neuerungen versucht. Herr Kapellmeister Weigmann, der die betreffende Veranstaltung leitete, teilte mir darüber folgendes mit:

„Fünf Minuten vor Beginn des Konzertes wurde der eiserne Vorhang aufgezogen und gleichzeitig der Zuschauerraum auf halbe Beleuchtung gestellt. In blassem grünlichen Lichte, von einem mattgrünen Schleier leicht verhüllt, zeigte sich eine Säulenrotunde mit dem Blick ins Freie; davor eine Balustrade, von Lorbeerbäumen flankiert. Diesen leichten Prospekt hatte man so weit als möglich nach vorn gehängt und dadurch für die Aufstellung von Chor und Orchester den ganzen Bühnenraum zu freier Verfügung gewonnen. Da man nicht an die Wirkung auf das Auge des Zuschauers zu denken brauchte, genügte es, die Bühne seitlich rechts und links durch Dekorationswände abzudecken, rückwärts durch einen grossen Prospekt zu schliessen. Die erzielte akustische Wirkung war ähnlich der des verdeckten Orchesters zu Bayreuth Während das feinste pianissimo der nahe am Vorhang postierten, nicht einmal stark besetzten Streicher vorzüglich zur Geltung kam, erfuhren die rückwärts aufgestellten Blechinstrumente eine entsprechende Abschwächung ... Der dreimalige Ruf aus der ‚Zauberflöte' leitete die Aufführung ein. Mit diesen Accorden wurde das Haus bis auf die Notbeleuchtung gänzlich verdunkelt; das blieb so bis zur Pause zwischen den beiden Teilen des Programmes. Dieses umfasste im ersten Teile Liszts ‚Heldenklage'; ‚Crucifixus' von Lotti, Dritte Lamentation des Karsamstags von Palestrina — beides für achtstimmigen Chor; ‚Angelus' für Streichorchester von Liszt; Mozarts ‚Ave verum'; ‚Jacob, dein verlorner Sohn kehret wieder', sechzehnstimmige Hymne von Richard Strauss. Der zweite Teil brachte Beethovens c-moll-Symphonie. Etliche Gruppen im Publikum zeigten sich, wie man mir erzählte, anfangs darüber verschnupft, dass ihnen der Anblick des lieben Nächsten samt den dazu gehörigen allerneuesten Konzert-,

---

*) Wir ersuchen alle Freunde einer reformatorischen Umgestaltung unseres Konzertlebens, über alle wichtigeren geplanten und bereits ausgeführten Neuerungen in der Anlage und Einrichtung von Musiksälen, über in Aussicht genommene Theaterbauten nach dem Vorbild des Bayreuther Hauses, über Verdeckung des Orchesters bezw. der Chöre sowie über Verdunkelung des Zuhörerraumes bei musikalischen Aufführungen uns gütigst umgehend und in gedrängter Darstellung Mitteilungen zukommen zu lassen. Unser verehrter Mitarbeiter, Herr Dr. Marsop, wird von Zeit zu Zeit über alle bemerkenswerten Vorgänge und Versuche auf diesem Gebiete und die dabei gewonnenen Resultate einen zusammenfassenden Bericht erstatten.

Die Schriftleitung der „Musik".

Reform- und Saison-Toiletten entzogen war; doch soll bei der überwiegenden Mehrheit der Hörer der Eindruck der ganzen Veranstaltung ein tiefer und nachhaltiger gewesen sein. Manches im Arrangement erwies sich als noch verbesserungsfähig; ein idealer ‚Musiksaal der Zukunft' wird eben nicht von heute auf morgen hergestellt. Im ganzen aber hat unser Versuch sich bewährt."

Soweit mein Gewährsmann, der als rühriger, den Aufgaben der Zeit das volle Verständnis entgegenbringender Musiker sich um die Sache des Fortschritts wohl verdient macht. Er, wie Direktor Reck, bekundeten dadurch besonderen ästhetischen Takt, dass sie den Zuhörerraum nicht plötzlich, sondern gradatim verdunkeln liessen: die Vorbereitung der idealen Stimmung soll allmählich erfolgen.

Nachdem zwei mutige Künstler die Initiative ergriffen haben, werden entsprechende weitere Versuche nicht ausbleiben. Hierbei wäre jedoch zu empfehlen, die Bühnenöffnung nicht durch einen wenn auch leicht verhüllten und schwach beleuchteten Prospekt, noch durch die üblichen, ziemlich konsistenten Wolkenschleier, sondern mit einer undurchsichtigen Gazegardine zu verkleiden, auf der einige für die Innenarchitektur des Theatersaales charakteristischen Ornamente leicht aufgemalt sein könnten. Ein solcher Gazevorhang — er war vermutlich im Inventar der Nürnberger Bühne nicht vorhanden — idealisiert den Orchesterklang ebensogut, schwächt ihn aber weniger ab als ein Leinwandprospekt. Zudem erwecken die, durch den letzteren vorgetäuschten, sei es auch bei dämmeriger Beleuchtung nur schwach erkennbaren Landschaften oder Säulenhallen Ideenassoziationen, die vom Stimmungskreise des wiederzugebenden musikalischen Kunstwerkes oft weit ab führen dürften. Bei einem Arrangement wie dem geschilderten würde ich auch nicht das vom Orchester, beziehungsweise den Chören besetzte Podium der Scene gegen die Hinterbühne zu durch einen grossen Prospekt, sondern zweckmässigerweise durch eine muschelförmige Holzverschalung begrenzen, mit der durch zerlegbare Holztafeln gebildete, bis zum eisernen Vorhang reichende Seitenwände und eine ähnlich hergestellte Decke in der Höhe der Soffiten sich dann fest zusammenschlössen.

Man braucht keineswegs zu befürchten, dass die innere Fühlung, die unentbehrlichen seelischen Wechselströmungen zwischen Ausführenden und Entgegennehmenden sich nicht einstellen, wenn beide sich nicht im Auge haben. Die Münchener Musiker spielen im verdeckten Orchesterraum des Prinzregenten-Theaters zum mindesten mit der gleichen Hingabe, wie im offenen des Opernhauses am Residenzplatz. Es kommt einzig und allein darauf an, ob hinter der äusserlich trennenden Schranke die rechte künstlerische Persönlichkeit waltet.

Ein nur leidlich musikalischer Hörer merkt, auch wenn er von den Zeichen, den Bewegungen, dem Gesichtsausdruck des Kapellmeisters nicht

das mindeste sieht, auch wenn er gar nicht weiss, wer dirigiert und somit durch Autosuggestion nicht beeinflusst ist — selbst dieser also merkt bei den ersten Takten der Wiedergabe einer Tondichtung, ob ein ganzer Mann am Pulte steht. Zuckte es nicht wie ein elektrischer Schlag durch unsere Glieder, so oft Felix Mottl im Bayreuther Festspielhause uns mit dem ersten Einsatz der Ouvertüre zum „fliegenden Holländer" unwiderstehlich gefangen nahm? Wurden wir nicht fortgerissen, auch ohne dass seine knappen, charakteristischen Gebärden für uns mitsprachen? Und umgekehrt: gaben uns ebendort ein und einandermal nicht schon die ersten Klänge des Parsifal-Vorspieles die Gewissheit darüber, dass Herr ... die Vorstellung leitete und leider seinen unguten Tag hatte?

Auch der erste Satz der „Neunten Symphonie" wird mit seiner ganzen tragischen Wucht einschlagen, sofern der rechte Dirigent den rechten Beethoven jenseits vom guten und bösen Publikum heraufbeschwört — sei es, dass ähnliche Einrichtungen getroffen werden wie kürzlich im Nürnberger Theater, sei es, dass wir mit der Zeit uns im architektonisch durchgebildeten Musiksaal der Zukunft zusammen finden. Eben dieser rechte Dirigent verspürt es, ob er die geistige Brücke zu seinen Hörern geschlagen hat, auch wenn er nicht sieht, wie sich ihre Erregung in ihren Mienen spiegelt. Ohne dass er selbst nur das leiseste „Ah" des Staunens, der beifälligen Zustimmung vernommen, hat er das Bewusstsein davon, dass sein Auditorium völlig im Banne des Kunstwerkes, dass es bewegt, begeistert ist — was dann seinen Vortrag beflügelt, seine Kraft, seiner Untergebenen Können erhöht. Befragt einmal einen ernsten, vom Virtuosentum nicht angekränkelten Schauspieler. Er wird Euch sagen, dass er, in der Durchführung einer ihn anregenden oder ganz erfüllenden Aufgabe begriffen, die Zuschauer höchstens als unbestimmte dunkle Masse, oft aber überhaupt nicht wahrnimmt — woran ihn ja meist auch das Rampenlicht hindert. Dennoch empfindet er es, ob das Publikum mit ihm, mit seiner Auffassung des darzustellenden Charakters geht, oder ob sozusagen die geistige Verbindungskette gerissen ist. Er wird in einem Falle angespornt, seine Leistung noch zu steigern; im zweiten spielt er seine Rolle freudlos und mit den herkömmlichen Drückern zu Ende. Auf welchem Wege ein derartiger Rapport zustande kommt oder unterbrochen wird, das zu ergründen bleibt der Psychologie der Zukunft vorbehalten. Einstweilen mögen wir uns an die unleugbaren Thatsachen halten, und die Nutzanwendung daraus auch für Musikaufführungen mit verdecktem Orchester ziehen.

Jeder neue praktische Versuch auf dem jetzt viel- und heissumstrittenen Gebiete wird uns etwas zu lernen geben, uns zeigen, wie wir Fehlgriffe im einzelnen vermeiden, und uns weiter führen, als die bestgemeinten Auseinandersetzungen auf dem Papier. Mit kategorischen Im-

perativen sich aufzuspielen, das bleibe den Meistern des Katheders überlassen. Wir ehrlich fortschrittlich gesinnten Musiker räumen nicht mit brüchig gewordenen Tabulaturen und überlebten Einrichtungen auf, um dafür der Welt neue Schablonen aufzuzwingen. Für uns giebt es weder im Schaffen noch in der Art der Wiedergabe eines Tonwerkes irgendwelches Müssen, irgendwelche verzopfte oder moderne Regeldetri, sondern nur ein freies Wollen. Wer uns dazu hilft, die Kunstpflege zu verinnerlichen, das Konzertwesen aus der Sphäre der Mode-Unterhaltung, der frivolen gesellschaftlichen Nebenzwecke, der affektierten, dünkelhaften Halbbildung wieder in die einer wahrhaften ästhetischen Erbauung hinüber zu führen: der sei in unserem Bunde herzlich willkommen geheissen, gleichviel, welchen Pfad er einschlägt. Massgebend sind künstlerische Erlebnisse und Erfahrungen für uns. Darum gehören unsere Sympathieen den Wagenden, nicht den Dozierenden. Meinesteils hab ich es von jeher, und so auch in meiner Studie „Der Musiksaal der Zukunft"*) betont, dass es mir allein darum zu thun ist, anzuregen und aufzurütteln. Dort sagte ich: „Weitaus praktischere und ungleich künstlerisch bedeutsamere Lösungen des schwierigen Problems als die von mir skizzierten werden sicherlich mit der Zeit durch vorzügliche Bautechniker gefunden werden." Also springen Sie, meine Herren: das Volk von Rhodus wird Ihnen einen festlichen Empfang bereiten!

Noch eines möcht ich im Interesse straffen Zusammenarbeitens auf dem Felde unserer Reformbestrebungen befürworten. Wenn wir unsere Gedanken austauschen, Vorschläge machen und Pläne entwerfen, so brauchen wir doch nicht wieder und wieder vorzubringen, was heutzutage jeder minderjährige Musikschüler wissen soll! Man citiert nachgerade Gemeinplätze, wenn man erzählt, was Grétry und Schinkel über das unsichtbare Orchester gedacht und geschrieben haben, und was in den gesammelten zehn Bänden der Schriften Richard Wagners enthalten ist. Ich habe noch in keiner Naturgeschichte gefunden, dass die Musikschriftsteller der Klasse der Wiederkäuer zugehören. Doch es giebt Leute, die nie dazu gelangen, mit rechtem Genuss in der freien Natur auszuschreiten, weil sie die Furcht nicht los werden, sie hätten zu Hause etwelches Stückchen Bildungsgepäck vergessen.

Für eine spätere Gelegenheit behalte ich mir vor, auf die ungemein fesselnden und lichtvollen Betrachtungen des Herrn Baurat Unger über den „Akustischen Musiksaal"**) zurückzukommen, insofern sie nämlich über die Kreise feingesponnener theoretischer Erörterungen hinausgehen und sehr beherzigenswerte Winke und Ratschläge für praktische Lösungen der gestellten Aufgaben bieten.

*) Siehe „Musik", II. Jahrgang Heft 1.
**) Siehe „Musik", II. Jahrgang Heft 8, 10 und 14.



Zum Beschluss möcht' ich heute den „Anhängern des Bestehenden" ein gut gemeintes Wort des Trostes sagen. Auch sie können nach wie vor auf ihre Rechnung kommen, wenn die idealistisch gesinnten Kunstfreunde in Musiksälen mit verdecktem Orchester sich einem edlen Kunstgenusse ungestört hingeben werden. Wer auf dem Wege langjähriger Gewöhnung an Armverrenkungen, wie sie Contrabassisten und Posaunisten ausführen, einen besonderen Geschmack gefunden hat, dem bleibt es ja auch fernerhin unbenommen, Erholungsstätten aufzusuchen, wo man ihm in der Parterre-Gymnastik das Allervortrefflichste bietet. Wer unbescholtenen jungen Männern Gelegenheit zur ehrbaren Annäherung an züchtig blickende Töchter geben will, der braucht Händel und Mozart nicht um ihre Vermittelung anzugehen — Johann Strauss, selbst die Brettlmusikanten thun's ebenso gut. Wer auf den ihm liebgewordenen Anblick vorurteilsfrei dekolletierter Schönen nicht verzichten mag, der wird das Allzumenschliche vor der Bühne des Café chantant gründlicher zu studieren in der Lage sein, als vor dem Podium des Konzertsaales. Und das noch für eine ganze Weile: denn das Gerücht, dass der Goethebund im Sinne seines Schutzpatrons und seiner Aufgabe endlich einmal gegen die Tingel-Tangel kräftig vorgehen würde, scheint sich leider nicht zu bestätigen. Wer schliesslich schöne moderne und klassische Musik nicht recht zu geniessen fähig ist, wenn er nicht die eindruckvollsten Posen seines Favoritkapellmeisters vor Augen hat, dem empfehle ich, an der Hauptwand seines im protzenhaften, etwa japanischen Gegenwartsgeschmack dekorierten Musiksalons einen Kinematosymphonographen aufstellen zu lassen. Dieses erst kürzlich in den Werkstätten Edisons wieder mit den neuesten Verbesserungen versehene Instrument besteht aus zwei umfangreichen Walzen, die durch eine Kurbel gleichzeitig gedreht werden. Beider Mechanismen sind peinlich genau auf einander abgestimmt. Wie schon der Name der Maschine andeutet, bringt der zu ihr gehörende Kinematograph beispielsweise verblüffend naturgetreu auf einer straff gespannten Leinwandfläche alle sanft und zärtlich überredenden, wild aufstachelnden, wonnig verklärten Gebärden zur Darstellung, die ein regsamer Dirigent im Verlaufe eines symphonischen Satzes macht, während gleichzeitig aus dem Schallkasten der zweiten Walze die solch beredte Pantomimik verständnisinnig untermalende Musik Beethovens ertönt. Vorläufig sind allerdings nur begüterte Liebhaberinnen imstande, den Preis des Apparates zu erschwingen; doch werden sich die Herstellungskosten bei der mit der Zeit voraussichtlich eintretenden grösseren Nachfrage zweifellos verbilligen.

Allen Bestellern wird auf Verlangen eine Bescheinigung darüber ausgehändigt, dass sie weder dem Mysticismus zuneigen noch schwache Nerven besitzen, vielmehr ganz ehrliche, schlichte, treuherzige Banausen sind.



BRAHMS ALS MENSCH, LEHRER UND KÜNSTLER

Studien und Erlebnisse

von Prof. G. Jenner-Marburg

Schluss

In der ersten Zeit lebte ich in Wien nur meinen Arbeiten, es störte mich nichts, der ganze Tag stand zu meiner freien Verfügung. Später jedoch kamen Verpflichtungen verschiedener Art hinzu, die ein solches konzentriertes Arbeiten nicht mehr gestatteten. Es glückte mir im Lauf der Zeit, Schüler zu bekommen, und wenn es anfangs auch nur wenige waren, so konnte ich auf diese Weise doch etwas zu meinem Unterhalt beitragen. Ich kann nicht sagen, dass Brahms mir hierbei behilflich gewesen wäre, aber er freute sich doch über jeden neuen Schüler, den ich ihm melden konnte. Seine Ansicht hierüber äusserte er mir einmal kurz und bündig: „Unterrichten müssen Sie auch; das habe ich auch gemusst, und mir war es so greulich, wie nur irgend einem.“ Dagegen verdankte ich Brahms meine ganze gesellschaftliche Stellung in Wien: denn fast überall, wo er verkehrte, führte er mich ein, und in seiner Empfehlung hatte ich stets eine machtvolle Stütze. Manche Thür öffnete sich mir so von selbst, an die ich zu klopfen kaum gewagt haben würde. So bin ich auch zu Fellingers gekommen, wo ich eine zweite Heimat fand. Was ich diesem Hause verdanke, gehört in den Rahmen dieser Schrift nicht hinein; sagen möchte ich hier nur, dass mein Leben nicht ausreichen wird, es aufzuwiegen. Späterhin erwuchs mir mancher Vorteil auch daraus, dass ich Schriftführer des Wiener Tonkünstlervereins wurde. Brahms, als Ehrenpräsident, fehlte fast nie in den Ausschusssitzungen. Auch boten sich mir bald Gelegenheiten, mich als Dirigent zu bethätigen; zunächst in Baden bei Wien, wo ich als Protestant katholische Kirchenmusik leitete; später kamen dann in Wien selbst noch Frauenchöre hinzu. Durch alles dieses gelang es mir, in Wien auch als Musiker etwas festen Boden unter die Füsse zu bekommen, was Brahms gern sah. Denn gleich von Anfang an betonte er mir oft und immer wieder, ich möchte ja nichts versäumen, was dazu dienen könne, mir eine solide Existenz zu verschaffen. Eines Morgens nach dem Unterricht redete er mir sehr ernsthaft ins Gewissen und sagte unter anderem: „Der

Mensch ist nur ein halber, der nicht auf der Grundlage einer soliden Existenz als Bürger im Staate feststeht und seinen Verpflichtungen nachkommt. Sie wollen doch heiraten?" Ich antwortete, das sei meine feste Absicht. „Nun ja," fuhr er fort, „also bilden Sie sich nur ja keine Liederlichkeiten ein! Wenn ich bedenke, wie ich die Leute hasse, die mich ums Heiraten gebracht haben!" Der Ausdruck, mit dem er dieses in äusserster Erregung hervorstiess, hatte etwas Erschütterndes. Ich fühlte, er rührte an einem Schmerze seines Lebens. Nicht lange nachher bot er mir plötzlich die Stelle eines städtischen Musikdirektors an, in der ich wohlversorgt gewesen wäre. Ich hatte damals nicht allein die Absicht zu heiraten, sondern auch möglichst bald zu heiraten, und ich gestehe es, die Versuchung, die so überraschend an mich herantrat, war eine grosse. Allein meine contrapunktischen Studien waren noch in den Anfängen, und so lehnte ich sein Anerbieten nach einigem Bedenken standhaft ab. Er sagte nichts als: „Na ja, dann nur frisch weiter."

Auch stand mir noch eine grosse Unterbrechung meiner Studien bevor. Thörichterweise hatte ich es immer wieder hinausgeschoben, meiner Militärpflicht als Einjährig-Freiwilliger zu genügen. Nun hofften meine Kieler Freunde, auch Klaus Groth, allerdings, ich könne davon gänzlich befreit werden, wenn Brahms für mich sprechen wolle. Allein ich widersetzte mich selbst dieser Ansicht, da ich diese Verpflichtung nicht als eine Last empfinden konnte noch wollte, so störend sie mir kam. Dass Brahms ähnlich wie ich dachte, ging hervor aus den Worten, mit denen er von mir in Hamburg Abschied nahm, als ich zu meiner Mutter nach Schleswig reiste, um dort in das Regiment einzutreten, das ich mir gewählt hatte: „Ich kann nicht sagen, wie ich Sie beneide. Wäre ich nur noch so jung wie Sie, ich ginge gleich mit Ihnen. Auch darum bin ich gekommen!"

Gleich nach Ableistung meiner Dienstzeit kehrte ich nach Wien zurück, um meine Studien wieder aufzunehmen. Doch wie Brahms bereits in seinem ersten oben abgedruckten Brief an mich angedeutet hatte, machte alljährlich auch der Sommer eine Pause. Denn wer irgend kann, verlässt in den heissen Sommermonaten Wien, und da sowohl Brahms als auch Mandyczewski, sowie alle mir befreundeten Familien während des Sommers von Wien abwesend waren, blieb mir nichts anderes übrig, als ebenfalls fortzugehen, sei es in die Heimat, sei es sonst irgendwohin, wo sich mir ein Unterkommen bot. Brahms pflegte schon früh, meistens gegen Ende Mai, aufs Land zu gehen; zuweilen machte er erst eine Reise, ging dann aber in jenen Jahren bis an sein Ende stets für den grössten Teil des Sommers nach Ischl. Hier besuchte ich ihn jedes Jahr, ehe ich mich auf die Sommerreise begab, um ihm meine bis dahin beendeten Arbeiten, die er

noch nicht gesehen, zu bringen und weitere Ratschläge für die Ferien zu empfangen. Die Sommermonate waren für Brahms selbst die eigentliche Arbeitszeit — wenigstens für die letzten zehn Jahre seines Lebens. Dass er auch in Wien während des Winters an seinen Werken thätig war, scheint mir selbstverständlich, wenn ich es auch nur von einer Arbeit gewiss sagen kann, bei der ich es gesehen habe. Aber in Ischl, im Sommer, arbeitete er aus, reiften seine Werke zur Vollendung. Auch hier waren die frühen Morgenstunden für ihn die wichtigsten. Mit der Sonne erhob er sich, ja noch früher: denn oft begann er schon um 5 Uhr seinen „Lauf" durch die Wälder in Ischls Umgebung, rastlos arbeitend, und in den frühen Vormittagsstunden wurde der Gewinn dem Papiere anvertraut; um 10 oder 11 Uhr war dann in der Regel die Hauptarbeit des Tages geschehen. Er wohnte in einem der letzten Häuser, etwas erhöht über der Strasse gelegen, gegen Strobl zu. Da es an der Berglehne steht, so trat man aus den Brahmsschen im oberen Stockwerk gelegenen Zimmern nach hinten sofort ins Freie; einige Schritte hin stand eine Bank, und in wenigen Minuten war man im Wald, der sich hinter dem Hause oben vom Berge herunterzieht. Die idyllische Ruhe und Einsamkeit der Lage wurde freilich dadurch ein wenig gestört, dass die Wirtsleute, brave und einfache Menschen, die den unteren Teil des Hauses bewohnten, mit einer Unzahl von Kindern gesegnet waren. Dieser missliche Umstand und die übergrosse Einfachheit der Wohnung, die Brahms zuweilen bei Besuchen ein wenig peinlich werden konnte, veranlassten ihn einmal, sich von Wien aus nach einer anderen Sommerwohnung in Ischl umzusehen. Er reiste eigens zu diesem Zwecke hinüber und kam ganz vergnügt wieder zurück. Als ich ihn fragte, wie es ihm gegangen, erzählte er mir, er habe nach einigem Suchen eine Wohnung gefunden, die ihm in jeder Weise zusagte. Da ihm aber vor der Rückreise noch ein wenig Zeit zur Verfügung gestanden, sei er aus Anhänglichkeit zu seiner alten Wohnung hinaufgepilgert; und nun seien ihm seine Wirtsleute so freundlich entgegengekommen, insbesondere hätten sich auch die Kinder so über seinen Besuch gefreut, dass er es nicht übers Herz bringen konnte, ihnen zu sagen, er habe eine andere Wohnung genommen, vielmehr habe er es ihnen als selbstverständlich hingestellt, dass er zum Sommer wiederkommen werde. Und so geschah es. Brahms fand sich mit seinem neuen Vermieter ab und bezog zum Sommer wieder seine alte Wohnung, der er bis an sein Lebensende treu geblieben ist.

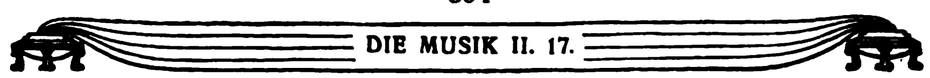
Die jährlichen Besuche bei Brahms in Ischl waren für mich stets Ereignisse, auf die ich mich besonders freute: denn hierher brachte ich ihm meistens grössere Arbeiten, deren Entstehung längere Zeit in Anspruch genommen hatte. Ich blieb dann stets einige Zeit bei ihm und verlebte hier in der wundervollen Natur mit ihm herrliche Tage. Mir schien, er

war dort immer besonders freudig gestimmt, zu Scherz und Ernst gleich gut aufgelegt. Wir streiften viel in der Umgebung von Ischl umher, wo er mit den stillsten und schönsten Waldwegen genau vertraut war. Denn Brahms war ein leidenschaftlicher Freund der Natur. Sogar im Winter ging er jeden zweiten oder dritten Sonntag, wenn sonst ihn nichts hinderte, mit einigen Freunden von Wien aus über Land. Wir versammelten uns morgens um 8 oder 9 Uhr vor der Oper und kamen erst in der Dunkelheit wieder heim. Als rüstiger und ausdauernder Fussgänger ging er ziemlich schnell, so lange man in der Ebene blieb. Seine Körperfülle machte ihm in späteren Jahren das Steigen beschwerlich. Einmal in Ischl, an einem äusserst heissen Tage, kletterte er mit mir auf einen Aussichtsberg hinauf. Sein Aussehen wurde indessen allmählich unter dem Einfluss der Hitze und des Steigens so beängstigend, dass ich oft versucht war, ihn zur Umkehr zu bewegen, und mich sehr freute, als wir endlich oben ankamen. Dem heissen Tage folgte ein empfindlich kalter Abend. Doch als wir ermüdet spät in seiner Wohnung ankamen, setzte Brahms sich mit mir hinaus auf jene Bank, die neben dem Hause steht, zog seinen Rock aus und liess sich nun, durchnässt wie er war, vom kalten Nachtwind behaglich durchwehen. Ähnliches mit ihm gewohnt, wagte ich es doch, eine Besorgnis auszusprechen, er werde sich erkälten. Allein er antwortete, wenn es mir zu kalt werde, solle ich es nur sagen, wir würden dann hineingehen. Am folgenden Tage kam er nach dem Mittagsessen plötzlich auf die Idee, mit mir allen berühmten Klavierspielerinnen, die in Ischl in der Sommerfrische waren — jedes Jahr war eine ganze Anzahl da — einen Besuch zu machen. So zogen wir von Haus zu Haus, überall, wo man daheim war, freudig und erstaunt empfangen. Mich führte er dabei als jungen Komponisten ein, der sich den Damen in jeder Weise bestens empfehle.

Nach Ischl brachte ich Brahms auch die erste Sonate, die ich in Wien schrieb. Schon ziemlich im Beginn meiner Studien empfahl mir Brahms, wie schon erwähnt, Mozartsche und namentlich auch Beethovensche Sonatensätze einem äusserst genauen Studium zu unterwerfen, indem ich ihren Aufbau bis ins kleinste zergliederte, mir von jeder Note bestimmteste Rechenschaft ablegte und nun den Versuch machte, sie mit eigenen Themen getreu nachzubilden. Natürlich meinte er nicht, dass auf diesem Wege irgend etwas an sich Wertvolles zu Tage kommen werde, sondern er wollte, dass durch diese Arbeit des Nachschaffens mein Verstand sich schärfen, meine musikalische Empfindung sich verfeinern, mein Formensinn sich läutern solle: kurz, ich sollte musikalisch logisch denken lernen.

Mehr oder weniger unbewusst bildet wohl ein jeder Anfänger zunächst nach, was auf ihn den stärksten Eindruck gemacht hat. Aber eben

dadurch, dass er es bewusst thut, lernt er. Alle grossen Meister sind diesen natürlichen Weg gegangen, ohne Ausnahme. Bach schrieb sich in die Schreibarten und Stile seiner grossen Vorgänger förmlich hinein, trotzdem sie so verschieden waren, wie Pachelbel, Buxtehude und Frescobaldi. „Ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, alle Arten von Stilen und Kompositionen annehmen und nachahmen," heisst es in einem Mozartschen Briefe. Beethoven hat es nicht anders gemacht. Es ist dies der natürliche Gang der Entwickelung, wie es natürlich ist, dass ein grosser Mann einen anderen nachfolgenden zunächst zur Nachahmung reizt und nicht etwa dazu, es anders zu machen. Dennoch hege ich die Befürchtung, dass man nur zu bereit sein wird, jenes pädagogische Verfahren, wie Brahms es mit mir einschlug, als unzweckmässig zu verwerfen. Wie soll aber ein junger Musiker, dem die Natur nirgendwo ein Vorbild giebt, in den Besitz eines tüchtigen Handwerkszeugs gelangen? Wie soll er die Mittel seiner Kunst kennen lernen? Wie oft habe ich Brahms im Zorn ironisch ausrufen hören: „Dass man in allen anderen Dingen zu lernen hat, weiss jeder, nur in der Musik ist es nicht nötig; das kann man, oder man kann es nicht!" Dass ein Künstler vor allem seine Zeit und ihre Kunst verstehen lerne, ist klar. Denn nur den nennen wir einen grossen Mann, der, durchdrungen vom Geist seiner Zeit, die Kraft und das Geschick hat, den Hebel am rechten Fleck einzusetzen und zu bewegen. Wehe aber auch der starken Natur, deren Handwerkszeug nicht in Ordnung ist: der Hebel wird versagen. Brahms war aber keineswegs der Meinung, dass jemand alles, was zu lernen sei, gelernt habe, wenn er nach notdürftiger Absolvierung von Harmonielehre und Contrapunkt für Orchester mit 36 Stimmen schreiben oder einen glänzenden Klaviersatz setzen könne. Musiker, die glauben, damit das Wesentliche der Technik erreicht zu haben, sind vom Heiligtum der Kunst gerade soweit entfernt, wie ein Dichter, der einen Haufen stimmungsvoller Worte zusammenfügt und meint, ein Gedicht gemacht zu haben, oder ein Maler, der nicht zeichnen kann. Es scheint selbstverständlich, dass ein junger Musiker vor allem zu musikalischem Denken und Fühlen erzogen werde, dass er von Grund aus das seiner Kunst Eigentümliche begreifen lerne, doch wird es in der Praxis keineswegs anerkannt. So z. B. muss er lernen, dass eine Zusammenstoppelung von Themen nicht etwa contrapunktische Meisterschaft ist, ebensowenig wie man ein Durcheinanderwirbeln von Tonarten Modulationsfreiheit nennen kann; dass man Wortdeklamation nicht mit Melodie verwechseln darf und für die Bildung instrumentaler Formen nicht Gesetze aufstellen kann, die mit dem Wesen der Musik nicht das mindeste gemein haben. Es gilt vielmehr in den Kern dieses Wesens einzudringen und nicht am Äusserlichen zu haften, nicht das Schematische einer Form mit



ihrem Wesen zu verwechseln. Auf diesem Wege aber, von der Schale in den Kern, meinte Brahms, müsse sich jeder Musiker sein Handwerkzeug schaffen, nur so sei es zuverlässig: „so habe ich es auch gemacht“, sagte er. Wer auf diesem Wege allerdings über ein geschicktes Hantieren mit den durch Nachahmung gewonnenen Mitteln nicht hinauskommt, wer nicht von sich aus Eigenes mitbringt, das sich selbst in der getreuesten Nachahmung siegreich behauptet, wer lediglich nachempfindet, was sein Vorbild geschaffen, dem ist nicht zu helfen: denn ihm fehlt die Hauptsache, das schöpferische Ingenium.

Den ersten Sonatensatz, den ich Brahms brachte, nannte er einen Versuch, der schon deshalb misslingen musste, weil das Hauptthema sich in keiner Weise zu einer Sonate eigne. Er riet mir, fleissig Beethovens Sonatenthemen zu studieren und sie in ihrem Einfluss auf den Satzbau zu beobachten, sowie zum Vergleich Sonaten von Schubert heranzuziehen. Wie lehrreich ein solcher Vergleich ist, aus dem man in der That mehr lernen kann, als sich theoretisch darlegen lässt, würde mich zuweit führen, zu zeigen. Aber gerade dieses betrifft den Kern der Sache. Denn dass es Brahms hier nicht nur allein auf Reinheit der Form ankam in äusserlichem Sinne, ist wohl überflüssig besonders zu bemerken. War hier etwas zu bemängeln, so sagte er einfach: „das ist schlecht gemacht,“ und andererseits, als ich einmal in einer Violin-Sonate im Trio des Scherzo einen komplizierten, doch wohlgelungenen Canon angewendet hatte, dem man die Freude an der gewonnenen Technik leicht ansah, überschlug er ihn einfach mit der trockenen Bemerkung: „Ja, das ist ein Canon.“ Denn auf den Sinn der Form kam es ihm an, die Form sollte der Idee notwendig entsprechen. Musik in Sonatenform und eine Sonate sind eben sehr verschiedene Dinge.

Auch jenes oben erwähnte Nachbilden von Sonatensätzen sollte mir vor allem einen Begriff vom Wesen der Sonatenform beibringen, ich sollte unterscheiden lernen, dass es etwas anderes ist, eine Form nachbilden und Musik im Geiste einer Form konzipieren und ausführen, sowie erkennen, dass Form und Gedanke einen wesentlich bestimmenden Einfluss auf einander ausüben. Nur wer im Geist einer Form schafft, schafft frei, und seine Formen können lebendige werden, während im anderen Falle die Form zur Fessel wird und zur Schablone herabsinkt.

Was ist denn eine Sonate?

Indem ich diese Frage aufwerfe, gerate ich in eine Verlegenheit, da ich mir in keiner Weise einbilde, sie beantworten zu können. Eine künstlerische Form, ähnlich wie eine Erscheinungsform der Natur, lässt sich nicht erklären, sondern höchstens beschreiben, ihr Wesen offenbart

sich nur gleichnisweise durch die künstlerische That. So kann es hier auch unmöglich meine Absicht sein, auf musikalisch-technische Dinge näher einzugehen, die im Grunde doch nur durch praktische Studien begriffen werden können. Vielmehr möchte ich mich anderen Fragen zuwenden, die einerseits mit der oben aufgestellten im engsten Zusammenhang stehen, andererseits ein gewisses aktuelles Interesse haben.

Ist es denn nicht zwecklos, sich heute noch mit der Sonatenform zu beschäftigen? Ist sie nicht eine abgethane Sache? Hat nicht, nach Richard Wagners Ausspruch, Beethoven die letzte Symphonie geschrieben? Ist es also nicht geradezu ein Anachronismus, heute noch Sonaten zu schreiben?

Wer sich Wagners Ideen über Kunst zu eigen gemacht hat und sich auf den Standpunkt der „allgemeinsamen" Kunst stellt und weiter anerkennt, dass es nur eine wahre lebendige Kunstform giebt: das musikalische Drama, für den sind alle obigen Dinge, soweit sie den Begriff „Kunst" betreffen, erledigt. Denn absolute Musik ist nicht „Kunst" im Wagnerschen Sinne. Beethoven wird zum „notwendig irrenden" Künstler, da die Musik aus sich heraus nicht lebendige Formen hervorbringen kann. Sie ist ein weiblicher Organismus, der erst von der Poesie befruchtet werden muss, damit ein lebendiges Wesen entstehe. Alle ihre Formen sind entlehnte oder willkürliche. Fuge und Sonate sind derartige willkürliche Produkte, denen künstlerische Notwendigkeit nicht inne wohnt: der Musik fehlt der moralische Wille; u. s. f. Alles das kann man anerkennen — vom Standpunkte des Gesamtkunstwerks aus. So kann Wagner denn auch gewissermassen dekretieren, dass die Musik als selbständige „egoistische" Kunst fortan weiterzuexistieren aufzuhören habe. „Wer will nun auf Beethoven das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiet der absoluten Musik war?" fragt Wagner und fährt fort: „Das grösste Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf." Solche Sätze beweisen aber, dass wir es hier mit einem Fanatiker der Idee zu thun haben, dem der Blick für einfache Thatsachen der Geschichte stark getrübt ist. So etwas kann man glauben, wie man ein Dogma glaubt. Der Historiker muss protestieren. Er kann solch willkürliche Fragestellungen, wie die oben angeführte, unmöglich zulassen. Denn die Kunstgeschichte zeigt, dass die Entwickelung keineswegs in einer und derselben Richtung fortschreitet, dass nicht immer ein Künstler über den andern hinausklettert, sondern dass Höhenpunkte erreicht und dann von anderen Anschauungen aus, anfangs meist von recht geringen Resultaten her, neue Ziele erstrebt werden. Zur Weiterentwickelung der Instrumentalmusik war es keineswegs nötig, dass jemand kam, der auf Beethoven das war, was dieser auf Haydn und Mozart ge-

wesen ist. Als Bach 1750 starb, meinten auch viele verständige Leute, die Musik habe die denkbar höchste Vollkommenheit erreicht; und sie hatten von ihrem Standpunkt aus in einem Sinne ganz recht: über Bach ist noch niemand hinausgeklettert. Haydn war aber schon geboren und etwas später schrieb er seine ersten kindlichen Symphonieen. Auf das vielfach angewendete „Über hinaus" kommt es nicht an, sondern auf die originale und gesunde Gestaltungskraft.

Will man nun auch nicht so weit gehen, der sogenannten absoluten Musik nach Beethoven jede Existenzberechtigung und Weiterentwickelung zu bestreiten, so bleibt doch die Frage hinsichtlich der Sonatenform noch offen. Nun liegt aber fraglos der Schwerpunkt des gesamten Brahmsschen instrumentalen Schaffens in der Sonate. Brahms' ganze Erscheinung ist ein lebendiger Protest gegen jene Wagnerschen Sätze, und seine Werke beweisen, dass ihr Schöpfer jene Ansicht, die Sonate habe nach Beethoven keine Berechtigung mehr, für falsch hielt. Was hat es nun mit dieser Frage der Berechtigung der Sonate nach Beethoven auf sich? Zu ihrer Beantwortung einen kleinen Beitrag zu liefern, möchte ich hier versuchen. Indem ich auch hier Brahms als Lehrer folge und auf das Wesen der Sonatenform, so weit das in Kürze möglich ist, näher eingehe, wird sich die Antwort von selbst ergeben. Wenn dabei in meiner Darstellung Brahms' persönlicher Einfluss zurücktreten wird, so wird ihn der am kräftigsten verspüren, der den Blick auf seine Werke geheftet hält, die wie ein Mahnruf zu ernster deutscher Kunst ins neue Jahrhundert hineinklingen werden.

Häufig kann man heute sagen hören, Beethoven habe die Form der Sonate mit seinen gewaltigen Werken zertrümmert oder zersprengt oder sonst in irgend einer Weise vernichtet, wie es uns so oft mit mehr Phantasie als Einsicht erzählt wird. Ich weiss nicht, welch wunderbare Vorstellungen solchen Aussprüchen zu Grunde liegen. Man denkt unwillkürlich an den wilden Mann; man sieht förmlich, wie er mit der Keule dreinschlägt, dass die Stücke der Sonatenform wie Topfscherben davonfliegen. Aber es bleibt doch merkwürdig, dass Beethoven selbst Sonaten und Symphonieen schrieb, und es muss anerkannt werden, dass diese bis hin zu seinen letzten Quartetten Werke von grossartiger Formenstrenge sind. Wenn er also die vorhandene Form der Sonate zerschlug, so gab er ihr doch eine neue Form. Und weiter heisst es dann: weil Beethoven so gross war, haben Sonaten nach ihm keine Existenzberechtigung. Dieser Satz müsste richtig etwa lauten: Beethoven hat die Form der Sonate so erschöpft, dass in dieser Form etwas Anderes, Neues zu sagen keinem Künstler nach ihm mehr möglich ist, wenn es einen Sinn haben soll. Ich weiss nicht, wie jemand diesen Satz heute verteidigen wollte, und möchte die Frage aufwerfen, ob es überhaupt einem Künstler möglich sein wird,

eine Kunstform zu erschöpfen. Zweifellos giebt es künstlerische Formen, die sich überlebt haben und abgestorben sind. Doch es wäre hier zu untersuchen, aus welchem Grunde dies geschah, und vor allem müsste hier die Frage interessieren, ob diese Formen so rein aus dem Wesen ihrer Kunst hervorgegangen waren, wie das Drama aus der Poesie oder die Sonate aus der Musik, oder ob es Mischformen waren, die künstlich konstruiert nur von den Anschauungen einer Zeitepisode getragen wurden. Wem allerdings die Sonatenform nichts weiter bedeutet als ein Schema, eine Schablone, der wird kein Bedenken tragen, auszurufen: „Weg mit dieser toten Formkrämerei!“ Aber ich glaube, er unterschätzt die Bedeutung der Sonatenform, oder aber er macht in Werken, die in stumpfsinnigem Formalismus totgeboren sind, die Form für die Geistlosigkeit des Künstlers verantwortlich. Auch sollte der Umstand schon stutzig machen, dass die ganze Entwickelung der Instrumentalmusik von Bach bis Beethoven sich fast völlig innerhalb dieser einen Form der Sonate vollzogen hat.

Mit der Aufstellung des Sonatenprinzips ist keineswegs ein starres Schema gegeben, sondern vielmehr eine Idee, die ursprünglich ausgeht vom Dualismus des thematischen Gehalts. Sie ist also eine dramatische Idee. Hieraus entwickelt sich eine Form, die, alles Aussermusikalische ablehnend und rein aus dem Wesen der Musik entstanden, das Ergebnis musikalisch logischen Denkens und Empfindens ist; eine Form, die sich so oft ändert, wie die ihr zu Grunde liegende Idee, die also durchaus abhängig ist von dem thematischen Gehalt und dem hieraus entstehenden Konflikt, und daher so verschieden sein kann wie die kleine Mozartsche C-dur-Sonate und die neunte Symphonie Beethovens, ohne aufzuhören, eine Sonate zu sein; eine Form, so mannigfaltig wie das poetische Drama, dessen musikalisches Gegenstück sie ist. Die Sonate, im weiteren Sinne als cyklische Form aufgefasst, ist zweifellos, ähnlich dem Drama in der Poesie, die reichste Form der Instrumentalmusik, einerseits, weil sie die übrigen Instrumentalformen in sich aufzunehmen vermag, andererseits, weil in ihr alles das auf das Grossartigste zum Ausdruck gekommen ist, was unsere moderne Kunst als Ergebnis einer ebenso herrlichen wie beispiellos schnellen Entwickelung von der Kunst Bachs unterscheidet.

Eine musikalische Form giebt es, die, ebenso wie die Sonate, rein aus dem Wesen der Musik hervorgegangen, vieles mit ihr gemeinsam hat und doch von Grund aus von ihr verschieden ist: die Fuge. Auch ihr liegt eine Idee zu Grunde, und zwar eine eminent dramatische Idee. Auch hier haben wir einen Dualismus der Themen, auch hier ändert sich die Form durchaus mit dem thematischen Gehalt. Aber die Fuge ist einseitiger als die Sonate. Denn die Musik, deren Urelement die Bewegung ist, vermag

es, beide Prinzipien zum Ausdruck zu bringen: das Prinzip des Nebeneinander und das des Nacheineinder: es giebt polyphone und homophone Musik. Wenn nun auch in der Fuge dem letzteren Prinzip Spielraum gegeben ist, einen unerschöpflichen Reichtum zu entfalten, so liegt doch der Schwerpunkt der dramatischen Idee, welche die Form bedingt, in der Gleichzeitigkeit des Gegensatzes von Thema und Contrapunkt: im contrapunktischen Prinzip. Diesem gegenüber betonte die Haydnsche Sonate zunächst das homophone Prinzip, der dramatische Schwerpunkt ruhte auf dem Nacheinander der Gegensätze. Allein im Laufe der Zeit erwies sich die Sonate der Fuge überlegen, weil sie sich fähig zeigte, beide Prinzipien nicht allein in sich aufzunehmen, sondern so mit einander zu verschmelzen, dass das dramatische Moment sowohl in dem einen wie in dem anderen Prinzip gleichmässig zum Ausdruck kam. So bekam die Sonate einen Stil, welcher der Ausdrucksfähigkeit der Musik voller entsprach. Die Geschichte der Sonate aber ist die Geschichte dieses Verschmelzungsprozesses.

Schon Mozart empfand das Dramatische der Sonatenidee tiefer als Haydn. Seine grossartige und reiche Natur befähigte ihn, tiefer unterzutauchen in das eigentliche Urwesen der Musik, in die contrapunktische Polyphonie, die man ja als ein getreues Abbild des Widerspiels der metaphysischen Kräfte des Alls bezeichnet hat. Daher jene ins Unendliche reichende Kraft der Mozartschen Melodieen, daher jenes eigentümlich feine und geistige Gesicht seiner Instrumentalmusik. Seine Melodieen haben eben das Allgemeine, Elementare, das Ewige zum natürlichen Boden, aus dem sie hervorspriessen wie Baum und Blüte in der Natur. Diese aus der Polyphonie geborene Melodik höchster Potenz ist es denn auch, die der Mozartschen Sonate ein ganz besonderes Gepräge verleiht, in ihr sucht und findet Mozart auf ihm ganz eigentümliche Weise die Lösung des Konflikts.

Es giebt Leute, die naiv genug sind, Haydn und Mozart Schablonen-Komponisten zu nennen, und behaupten, auch Beethoven habe zunächst nach der Schablone Haydns und Mozarts komponiert: es ist dies der Beethoven der berühmten ersten Periode; erst später habe er sich gefunden. Ich gebe zu, er ging fleissig bei ihnen in die Schule. Doch wohl selten hat sich ein Komponist durch sein opus 1 so in die vorderste Reihe gestellt, wie Beethoven. Freilich war er damals auch schon 25 Jahre alt. Aber was war es denn, was sein opus 1 so berühmt machte? In erster Linie doch nichts anderes als die auffallende Originalität seines Genies, die von den Zeitgenossen sofort erkannt wurde und die den alternden Haydn fast erschreckte. Es ist unmöglich, Beethoven des Schablonentums beschuldigen zu wollen, aber es ist kleinlich, seine Grösse suchen zu wollen in äusserlichen Abweichungen von der hergebrachten

Form. Beethovens Grösse liegt selbstverständlich zunächst in der originalen Kraft seines Empfindens; diese kommt aber, meine ich, vor allem zum Ausdruck in der ungeheueren Tiefe seiner Auffassung der Sonatenidee; hier wurzelt die grandiose, weltumspannende Kraft seiner Gedanken; sodann nicht minder in der hohen Vollendung der Form, die das Ergebnis einer auf unerbittlich strenge Logik gerichteten gewaltigen Energie des Willens ist. Man muss es mit aller Entschiedenheit aussprechen: nie hat es einen formenstrengeren Komponisten gegeben als Beethoven. Seine Formenstrenge ist vom Formalismus gerade soweit entfernt, wie die Idee von der Schablone, sie ist gleichbedeutend mit streng logischer Entwickelung musikalischer Gedanken. Das Gesetz musikalischer Logik war stets Beethovens oberstes Prinzip auch bei der Komposition der Pastoral-Symphonie. Dass dieser Mann sich und seiner dramatischen Kampf-Natur diese herrliche Klarheit und Vollendung der Form abgewann, das stempelt ihn zu einer der grossartigsten Erscheinungen der gesamten Weltgeschichte. Sein ganzes Ringen war von vornherein auf diese Vollendung gerichtet, sein ganzes Schaffen, wie seine Skizzenbücher es beweisen, bietet das Bild eines unablässig in harter Arbeit mit enormem Willensaufwande dieser Vollendung entgegenringenden Mannes. Das ist es, was uns in seinen Werken so unsagbar packt und schüttelt, sie erscheinen uns als ein Abbild unserer eigenen Sehnsucht nach dem Vollkommenen. Wer sagt, Beethoven habe die Sonatenform zerschlagen, der nimmt ihm seine schönste Krone.

Beethoven wäre nicht er selbst gewesen, wenn er nicht die hohe Vollendung der Kunst Mozarts gefühlt hätte, sie in Mozarts Weise steigern zu wollen, musste ihm unmöglich scheinen. Wenn aber Mozart, wie schon mit anderen Worten angedeutet wurde, zu seiner letzten und höchsten Entwickelung durch die Kunst Bachs angeregt wurde, so hat Beethoven bewiesen, dass hier ein Prozess sich vollzog, der keineswegs abgeschlossen war, der in letzter Konsequenz nur abgeschlossen ist, wenn sich das Wesen der Musik erschöpft hat.

Er war der rechte Mann, den Hebel da einzusetzen, wo es not that, und sein Handwerkszeug war in Ordnung. Auch für ihn galt es, in das Urwesen der Musik einzudringen und hier sein Rüstzeug zu erproben. Nur so vermochte er es, jenen Verschmelzungsprozess zu vollziehen, als dessen Ergebnis unser moderner Instrumentalstil in die Erscheinung getreten ist. Beethoven hat ihn geschaffen und ihm sein charakteristisches, dramatisches Gepräge gegeben. Geboren aber ist dieser Stil aus der Idee der Sonate; mit ihr ist er geworden und gewachsen zu jener Gewalt, wie sie einer Beethovenschen Symphonie innewohnt, in der alle kontrastierenden Faktoren sich durchdringen und in einer höheren Einheit auflösen. Was

sich bei Mozart harmonisch aus einander entwickelt, indem eine Melodie eine andere auszulösen scheint, das tritt sich nun schroff gegenüber; der Kampf entbrennt heftiger, die dramatische Wucht des Stils ist eine ungleich mächtigere. Das Thema beginnt, der Idee gemäss, eine wichtigere Rolle zu spielen; es wird bedeutender, bedeutungsvoller für den ganzen Satz. Es ist selbst oft ein kompliziertes Gebilde für sich und enthält die scharfen Kontraste, die zum Angelpunkt des ganzen Satzes werden. Fast immer, trotz grösster Geschlossenheit, ist es zerlegbar in Motive, ja in einzelnen Fällen ist es nur Motiv, das Motiv aber wird zum Hebel der Bewegung. Alles das fand Beethoven bei Bach vorgebildet, aber in anderer Form. Nun liegt der Schwerpunkt der Idee weder im polyphonen noch im homophonen Prinzip allein, sondern gleichmässig in beiden: der Stil wird wahrhaft frei. So wie er es gab, war alles völlig neu; es war das Resultat der unaufhörlich auf diesen einen springenden Punkt gerichteten Arbeit eines Mannes, in dessen Natur die notwendigen Vorbedingungen zu dieser Riesenaufgabe vorhanden waren. Daher war sein Ringen kein unfruchtbares, kein gezwungenes, kein unnatürliches. Man fühlt, es war der Weg, den die Entwickelung der Dinge notwendig nehmen musste; daher auch die wunderbare Vollendung, die von den Zeitgenossen ebensowenig begriffen werden konnte, wie die Vollendung Mozarts.

Ich habe versucht, in obiger Darstellung der Entwickelung der Sonate auf alle die Gesichtspunkte kurz hinzuweisen, aus denen heraus ich durch Brahms und das Studium seiner und der Klassiker Werke angeregt worden bin, eine Sonate zu betrachten, wenn er auch mir gegenüber niemals geschichtliche Betrachtungen angestellt hat. Freilich bin ich mir sehr bewusst, wie wenig ich eigentlich über das Wesen der Sonate gesagt habe; doch scheint es mir immer noch mehr zu sein, als wenn ich mich hätte verleiten lassen, Einzelheiten zu bringen, die notwendig hier unverstanden hätten bleiben müssen. Indem ich mich bemühe, denselben Standpunkt auch weiterhin beizubehalten, komme ich zum Schluss.

Beethoven machte, indem er aus vorhandenen Keimen seinen ihm eigentümlichen dramatischen Stil entwickelte, die Sonate zu dem, was sie ihrer natürlichen Anlage gemäss, ihrer Idee entsprechend, werden konnte und werden musste: die Sonate wurde durch ihn zur vornehmsten Form der reinen Instrumentalmusik, da sie dem Geiste der Musik am vollkommensten und umfassendsten entsprach. Er starb einsam, unverstanden und unnahbar. Die gewaltige Höhe, auf die ihn sein starker Flug getragen, vermochte niemand zu ermessen. Die Zeit aber entband neue Kräfte und wandte sich von ihm und seiner Kunst ab. Wohl sah er sie noch heraufkommen, die neue Kunst: er erlebte den Freischütz; er sah Schubertsche Lieder; er küsste den jungen Liszt für sein wunderbares Spiel; allein

seine Kunst, die Kunst der Sonate starb mit ihm. Denn in der Hand der nachklassischen Epigonen, der sogenannten Wiener Tonschule, erstarrte die Sonatenform zur Schablone, während sie bei ihren Gegnern ins Virtuosenhafte ausartete; oder aber sie wurde von den grossen Romantikern in einem lyrischen Geiste weitergebildet, der mit ihrer innersten dramatischen Natur in Widerspruch steht. Auch Schumann lässt diesen Widerspruch empfinden, und es scheint, dass er ihm auch selbst zum Bewusstsein gekommen ist. Jedenfalls fühlte er, dass sich Neues vorbereite, und dass seine Kunst nicht alles umfasse, wozu seine Zeit reif war. Und als nun Brahms zu ihm kam und ihm seine ersten Sonaten vorlegte, da war es ihm, als sei nun der gekommen, der kommen musste, „der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre". Wieder war es eine ausserordentliche Originalität, die aus diesen Jugendwerken sprach, und die Schumann frappierte: Ein anderer kam! Wie das jemals hat übersehen werden können, ist um so wunderbarer, da Schumann in seinem berühmten Artikel „Neue Bahnen" hierauf den Hauptaccent legte. Ein eigener Stil bildete sich hier, der modernes Empfinden mit alter Kunst zu einer neuen Einheit in wunderbarer Vollendung verschmolz. Der Geist aber, in dem die Sonate hier wiedergeboren wurde, war der Geist Beethovens. In der Auffassung der Sonatenidee reicht Brahms Beethoven unmittelbar die Hand. Denn seine Sonaten sind nicht moderne Musik, die einer überkommenen Form angepasst ist, sondern aus dem Geiste der Sonate heraus ist diese Musik konzipiert und ausgeführt, und die Form ist die notwendige Konsequenz des Gedankens. Daher die grosse Mannigfaltigkeit und die Freiheit des Schaffens; es ist dieselbe Freiheit, die wir bei Bach und Beethoven bewundern, die ebenso grossartig in den kleineren lyrischen Formen der Romantiker lebt, ihnen aber in den grösseren der Fuge und Sonate versagt blieb. Man vergleiche eine Brahmssche Motette oder Fuge mit einer Bachschen, eine Brahmssche Variation oder Sonate mit einer Beethovenschen, um sich sowohl der grossen Verwandtschaft wie auch der grossen Verschiedenheit bewusst zu werden. Dieses Zurückgreifen auf Bach und Beethoven ist ein Zurückgreifen auf den Geist der Musik, und jene Verwandtschaft wird sich bei grossen Künstlern, die innerhalb eines Zeitraumes von kaum zwei Jahrhunderten leben, stets klar erkennen lassen, da die Grundanschauungen und Empfindungen der Menschheit sich so schnell nicht ändern, während alles mehr Nebensächliche in der Kunst dem schnell sich ändernden Geschmack, ja der Tagesmode unterworfen ist. Die Verschiedenheit aber beruht auf der in sich selbst wurzelnden Kraft der grossen Naturen. „Dauerhafte Musik" war ein Lieblingsausdruck von Brahms. Er meinte damit jene Musik, die in dem tiefen Untergrund des Geistes der Musik wurzelt und nirgends mit ihm in



Widerspruch gerät, im Gegensatz zu derjenigen, welche haltlos an der Oberfläche des Nebensächlichen klebt und, mag sie noch so originell empfunden sein und reizoll wirken, vom Strome der Zeit nur zu schnell fortgerissen wird, da sie einem tieferen Kunstbedürfniss der Menschheit nicht zu genügen vermochte.

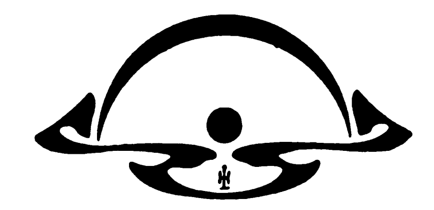
Brahms hat die Sonate wieder lebendig gemacht. Unbekümmert um äusseren Glanz und Ruhm, unbeirrt von allem Geschrei und Geschmähe, das ihn und sein Streben verhöhnte und verlästerte, ist er rastlos arbeitend seinen Weg gegangen, anfangs von Misserfolg zu Misserfolg; aber der Reinheit seines Strebens und des Wertes seiner Arbeit stolz und bescheiden sich bewusst, war er sicher, dass seine Zeit kommen musste. Und er hat sich nicht getäuscht. Wohl wird uns heute noch in Wort und Ton laut verkündet, dass die Musik nicht aus eigener Kraft sich ihre Formgesetze schaffen könne, dass sie nur Wert habe als Ausdruck eines poetischen Gedankengehaltes. Ich zweifle aber, ob infolge der Idee des Gesamtkunstwerkes die Sonderkünste sich ihre „egoistischen" Triebe abgewöhnen werden. Denn das Gesamtkunstwerk ist nur denkbar durch einen Vergleich, in dem die einzelnen mitwirkenden Künste zu Gunsten der Gesamtwirkung auf ein gut Teil ihres Eigenwesens Verzicht leisten. Vielmehr glaube ich, es wird die Zeit kommen, wo man die Ziele des Gesamtkunstwerks schärfer von den Zielen der Sonderkünste unterscheiden lernt. Und wie man erkennen wird, dass die Hauptaufgabe der Malerei stets das Bild bleibt, in dem das Vorbild der Natur und die natürlichen Gesetze des Materials formell massgebend sind, so wird man auch erkennen, dass der Geist der Musik allein in der reinen Instrumentalmusik ganz und vollendet zum Ausdruck kommen kann, wo ebenfalls die natürlichen Gesetze des Tonmaterials für die Formgebung bestimmend wirken. Wohl kann hier wie dort eine poetische Idee dem Kunstwerk zu Grunde liegen; doch kann weder die Malerei noch die Musik ohne Schädigung ihres Wesens und ihrer Wirkung einem poetischen Gedankengang folgen, der der Natur ihrer Mittel widerspricht. Eine Beethovensche Sonate lässt einen poetischen Gedankengang nicht zu; Beethoven sicherte sich so volle Freiheit seines musikalischen Schaffens. Wer aber mit Richard Wagner es für eine Schwäche Beethovens erklärt, dass er auch in der grossen Leonoren-Ouvertüre an dieser überkommenen Form festgehalten und sie nicht zu Gunsten einer gefassten poetischen Idee über Bord geworfen habe, der verkennt meiner Ansicht nach die rein musikalische Natur des Beethovenschen Schaffens und hindert sich selbst durch voreilig gefasste Meinung, die grossartige Konzeption seiner Werke zu verstehen.

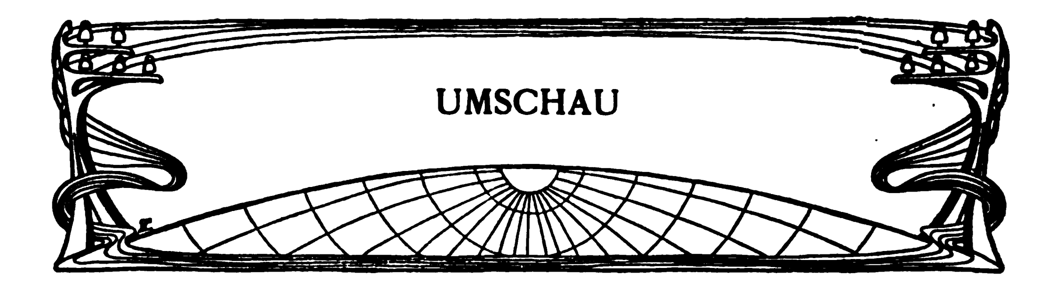
Auch Brahms hat an diesen Formen festgehalten, oder vielmehr, wie bei Beethoven alles neu war, so ist auch bei ihm alles anders im grossen

sowohl wie hinein bis ins kleinste Ornament. Von Epigonentum kann da ebensowenig die Rede sein, wie von Schablonenarbeit. Diese Brahmsschen Formen sind gewachsen mit der Logik eines natürlichen Organismus. Wie aber in der Natur stets die gesunde Lebenskraft es ist, die in tausendfältigen Formen in die Erscheinung tritt, so kann in der Kunst niemals durch noch so vollendete Technik allein eine lebendige Form erzeugt werden, wenn sie nicht Ausdruck wahren menschlichen Empfindens ist. Brahms' Werk lebt; und der Tag kann nicht fern sein, wo man allgemein anerkennen wird, welch' grossartigen Ausdruck modernes Empfinden in seine Werken erfahren hat. Er hat bewiesen, dass die Sonatenform, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht etwa von Haydn oder einem anderen erfunden wurde, sondern allmählich, wie immer klarer ersichtlich wird, heranwuchs, eine lebendige Form ist, die dem Wesen der reinen Musik eben in so hohem Masse entspricht, dass sie gemäss der sich immer mehr steigernden Ausdrucksfähigkeit der Musik sich weiter fortzubilden vermag. Darin liegt auch heute ihre Berechtigung und in nichts anderem. Ob auch am Ende unseres Jahrhunderts noch Sonaten werden geschrieben werden, und ob die Nachwelt diese Formen auf dem eingeschlagenen Wege weiter ausbilden wird — wer will es sagen? Vielleicht gehen ja aus den Bestrebungen unserer Tage neue und gänzlich anders geartete Formen hervor, die, aus einer bisher unentwickelten Ausdrucksfähigkeit der Musik entstanden, sich der Sonate überlegen zeigen. Wer will die Möglichkeit bestreiten? Doch soll diesen Formen „Dauerhaftigkeit", d. h. wirkliches Leben innewohnen, so dürfen sie den Gesetzen reiner Musik nicht widersprechen, sie müssen so rein aus dem Wesen der Musik hervorgehen, wie die Sonate oder die Fuge. Denn wer da glaubt, die Musik bedürfe zur Schaffung ihrer Formen aussermusikalischer Faktoren, der versündigt sich gegen die göttliche Kunst.

Gewiss, auf Brahms ist ein reiches Erbe gefallen, aber nur wer Grosses geerbt hat, kann Grosses schaffen, sagt Goethe.

Möchte das zwanzigste Jahrhundert das ihm zufallende Erbe recht nützen!





NEUE OPERN

Emile Dürer: „Graziosa" ist der Titel eines neuen Ballets, das in Paris demnächst seine Erstaufführung erleben soll.

Prinz Ludwig Ferdinand von Bayern: „Gyges und sein Ring". Die Oper, deren Textbuch nach dem Hebbelschen Drama bearbeitet ist, soll sofort nach ihrer Vollendung am Münchener Hoftheater in Scene gehen.

Theophrastos Sakkelarides: „Hymenaios" betitelt sich eine Oper des erst 19 jährigen Komponisten, der den allem Anschein nach gelungenen Versuch macht, eine rein griechische Oper auf die Bühne zu bringen. Der Text behandelt die Liebe des Hymenaios, Sohnes des Apollo zu Itone, Tochter des Königs von Salamis. Die Oper gewinnt besonders an Reiz durch die Einfügung griechischer volkstümlicher Melodieen. Die Aufführung ist für nächste Zeit in Aussicht genommen.

Dr. Hugo Weiss: „Roland Stürmer" heisst eine neue Oper, deren Libretto, von Dr. Paul Sakolowski verfasst, das Schicksal eines modernen Künstlers zum Inhalt hat. Die erste Aufführung soll im Herbst stattfinden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Elberfeld: Cyrill Kistlers Oper „Röslein im Haag" wurde von Direktor Hans Gregor erworben und wird im kommenden Herbst ihre Uraufführung am hiesigen Stadttheater erleben.

Frankfurt a. M.: Jan Blockx' „Meeresbraut" ist dem Repertoire des Opernhauses einverleibt worden und soll im September zur Aufführung gelangen.

München: Die Aufführung von Hugo Wolfs als nächster Hoftheater-Novität geplanten Oper „Der Corregidor" wurde verschoben, da wegen Uneinigkeit der Verlassenschafts-Verwaltung mit den Erben gegenwärtig das Aufführungsrecht noch nicht zu erwerben ist.

Palermo: „Barberina", eine lyrische Komödie des Komponisten Cino Marinuzzi errang, was die Musik anbetrifft, im Teatro Massino einen Erfolg, während das von Filippo Menrosi der gleichnamigen Mussetschen Dichtung entnommene Textbuch allgemein missfiel.

Prag: Die neue Oper „Nadeya" von Luigi Illica, Musik von Cesare Rossi, fand bei ihrer Erstaufführung eine warme Aufnahme.

Reval: Das Musikdrama „Weltuntergang" von Chr. Mickwitz, Musik von Otto Muyschel, erzielte bei seiner Erstaufführung am hiesigen Theater einen starken Erfolg.

Venedig: Im Theatro Fenice hatte die Oper „Il Santo" des Komponisten Francesco Ghin einen schönen Beifall.

KONZERTE

Görlitz: Das Programm des 15. Schlesischen Musikfestes verheisst für den ersten Tag, den 21. Juni, Mozarts c-moll-Messe und Beethovens neunte Symphonie. Der zweite Tag, 22. Juni, bringt folgende Tonwerke: Vorspiel zu den „Meister-

singern" von Richard Wagner, „Wettstreit zwischen Phöbus und Pan", Oper von Bach, ein Solovortrag mit Orchester für Sopran, h-moll-Symphonie (unvollendet) von Schubert und die „Walpurgisnacht" von Mendelssohn. Am dritten Tage gelangen grösstenteils Werke moderner Tondichter zur Aufführung, und zwar: Vierte Symphonie f-moll von Tschaikowsky, Recitation und Arie der Vitellia aus „Titus" von Mozart, „Mazeppa" für Orchester von Liszt, Eugen d'Albert: Ouvertüre zur Oper „Der Improvisator", fünf verschiedene Solovorträge und der Kaisermarsch von Wagner.

Köln: Ein Cyklus von Symphonie-Konzerten des städtischen Orchesters im Gürzenich soll auch in diesem Sommer zu mässigem Eintrittspreis stattfinden. Die Konzerte stehen unter Leitung Fritz Steinbachs, der sie zu Komponisten-Abenden zu gestalten beabsichtigt, wobei in erster Reihe an Beethoven, Schubert, Wagner und Brahms gedacht ist. Ausser diesen Konzerten plant der neue städtische Kapellmeister am 11. und 29. Juni noch zwei Volks-Konzerte zu ganz billigem Eintrittspreis, wobei im ersteren Bachs „Matthäuspassion", im zweiten mehrere Klavier-Werke zur Aufführung gelangen sollen.

Weimar: Der Verband farbentragender studentischer Gesangvereine auf deutschen Universitäten wird hier in den Tagen vom 17. bis 19. Juni ein Sängerfest veranstalten, an dem sich 400 bis 500 aktive Studenten beteiligen werden.

TAGESCHRONIK

Ein Tonkünstler- und Musiker-Delegiertentag, der die Regelung der wirtschaftlichen Fragen der Musiker, vor allem die Gründung einer Pensionskasse in die Wege leiten soll, ist nach Berlin für die Zeit vom 9. bis 11. Juli einberufen worden.

Unter dem Namen Barthsche Madrigalvereinigung (Leitung A. Barth) ist in Berlin ein aus den Damen E. von Linsingen und Betsy Schot (Sopran), Felsel und Bakke (Alt), und den Herren A. Michel und Stromfeld (Tenor), A. Harzen-Müller und Fabian (Bass) bestehendes Vokal-Doppelquartett gebildet worden, das sich ganz speziell der Pflege und konzertmässigen Vorführung der Madrigale des 16. und 17. Jahrhunderts widmen wird.

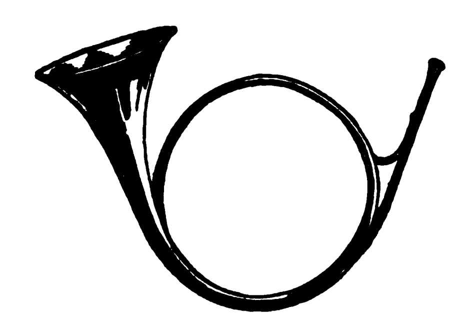
Von einem englischen Musikfreund ist wiederum ein Preisausschreiben von 20 £ (400 M.) für das beste Quintett für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott erlassen worden. Die Manuskripte sind mit Motto versehen, ohne Namen des Komponisten, aber von einem verschlossenen Kouvert begleitet, das aussen dasselbe Motto, und innen, von aussen nicht erkennbar, Namen und Adresse des Komponisten enthält, bis zum 18. Januar 1904 an Dr. Yorke Trotter, 22 Princes Street, Cavendisch Square, London, W. einzusenden. Das Werk muss original für die genannten Instrumente geschrieben sein, darf noch nicht öffentlich vorgetragen, auch noch nicht gedruckt sein und soll nicht ein oder zwei Instrumente solistisch gegen die übrigen bevorzugen. Nicht preisgekrönte Arbeiten sind von den Komponisten unter Angabe einer genauen Adresse innerhalb dreier Monate nach der Zuerteilung des Preises zurückzufordern; das preisgekrönte Werk wird Eigentum des Preisausschreibers. Der Name des Siegers wird in den „Musical News" veröffentlicht werden, die der übrigen Bewerber werden nicht genannt. Die Jury besteht aus den Herren Hanish Mc. Cunn und Eduard Germen, sowie dem Obmann Sir Alexander Mackenzie Mus. Doktor. Der Gewinner des letztjährigen Preises ist von diesem Wettbewerb ausgeschlossen.



Dieses Heft enthält in seinen Beilagen ausser der Notenbeilage, einem eleganten und harmonisch reizvollen Capriccio von Ludwig Thuille, nur Porträts, und zwar sind diejenigen Künstler vertreten, die auf der 39. Tonkünstler-Versammlung in Basel das Hauptinteresse in Anspruch nehmen werden.

Den Beginn macht ein sehr interessantes Porträt von Franz Liszt, dem hochherzigen Gründer und Förderer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Unser Bild ist die Photographie nach einem Gemälde aus dem Jahre 1835, das das Genfer Konservatorium sein Eigen nennt. Wir verdanken die Vorlage Herrn Prof. H. Kling in Genf. Es schliessen sich die beiden Festdirigenten der Baseler Tonkünstlerversammlung: Hermann Suter und Dr. Hans Huber an. Und nun folgen die Schweizer Friedrich Hegar, E. Jaques-Dalcroze, Henri Marteau, Otto Barblan, die Deutschen Prof. Felix Draeseke, Ewald Straesser, Fritz Volbach, Rudolf Louis, Friedrich E. Koch, Max Reger, Ermanno Wolf-Ferrari, Ernst Boehe, Hans Koessler, Friedrich Klose, Paul Scheinpflug, Woldemar Pahnke, Ernest Bloch und Frederik Delius. Den Schluss bilden neben dem Dresdner Petri-Quartett das Baseler Streich- und das Baseler Vokalquartett, um auch einige der ausübenden Kräfte vorzustellen.

Die Porträts der noch auf dem Programm vertretenen Richard Strauss, Gustav Mahler, Max Schillings, Hugo Wolf, Hans Pfitzner konnten wir uns diesmal ersparen, weil wir sie unseren Lesern, mehrere von ihnen sogar schon wiederholt, vorgeführt haben.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.
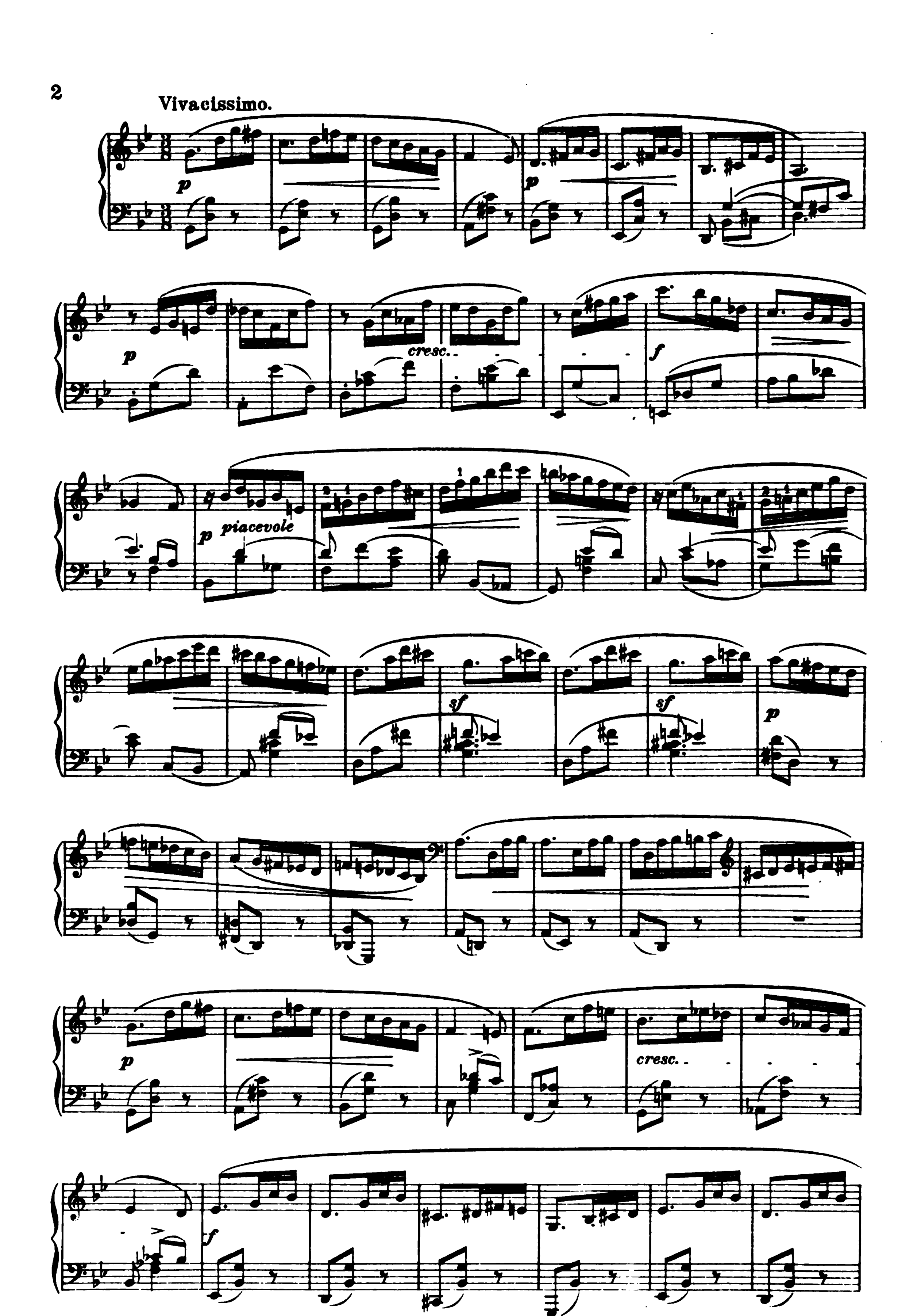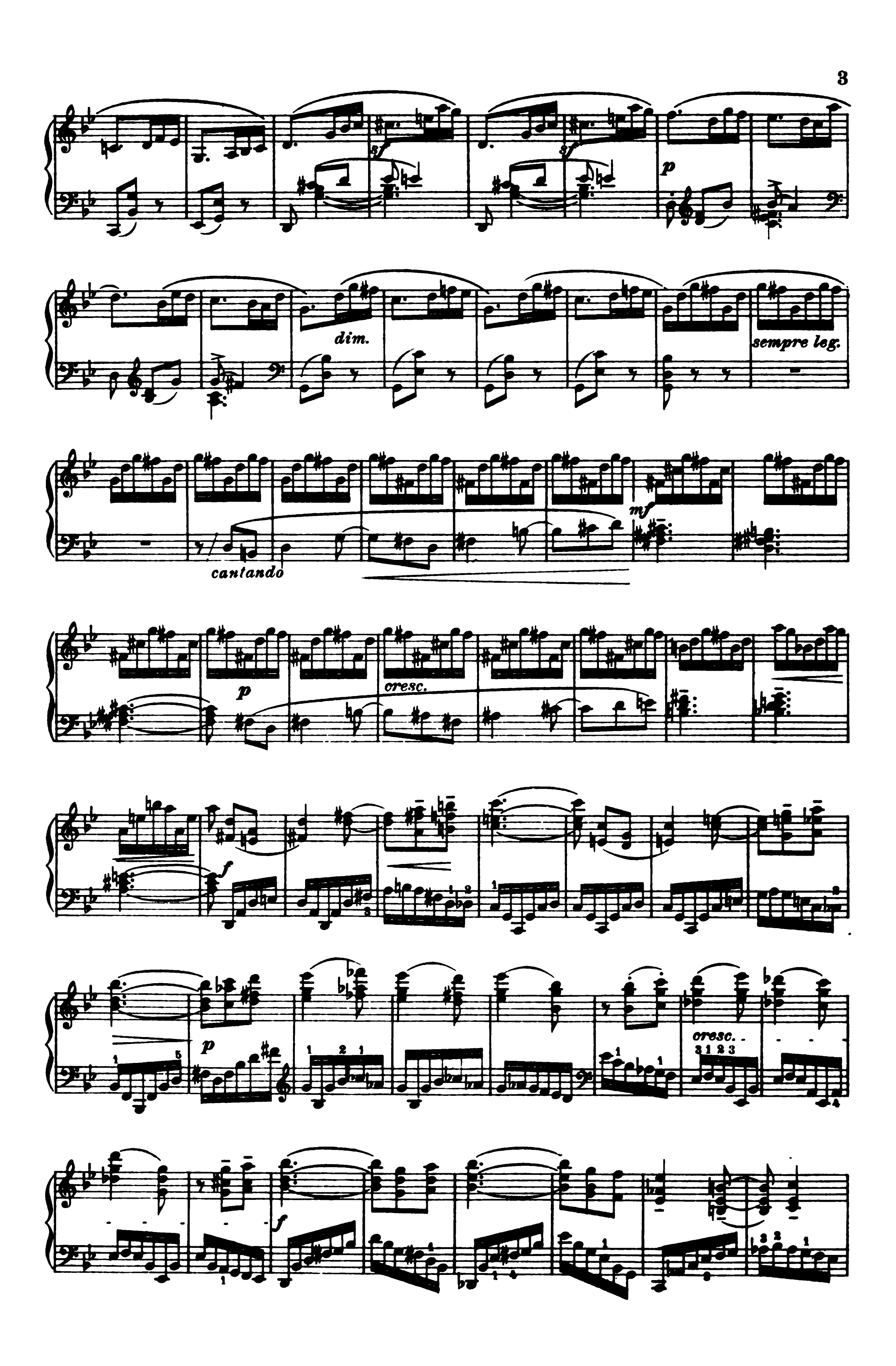


CAPRICCIO
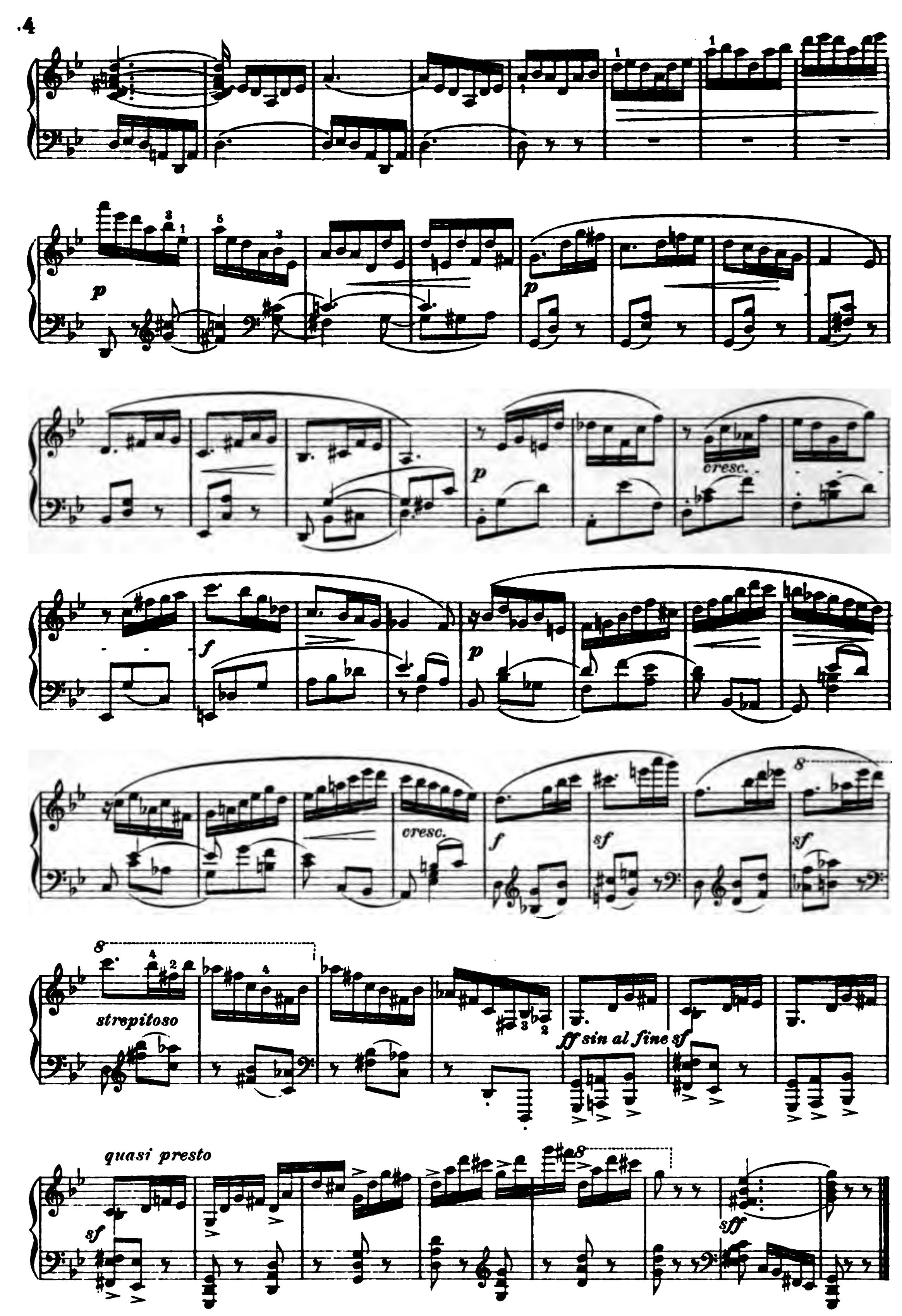
für Klavier

von

LUDWIG THUILLE


Vivacissimo.
p
p
p
cresc.
f
p
piacevole
sf
sf
p
p
cresc.
f

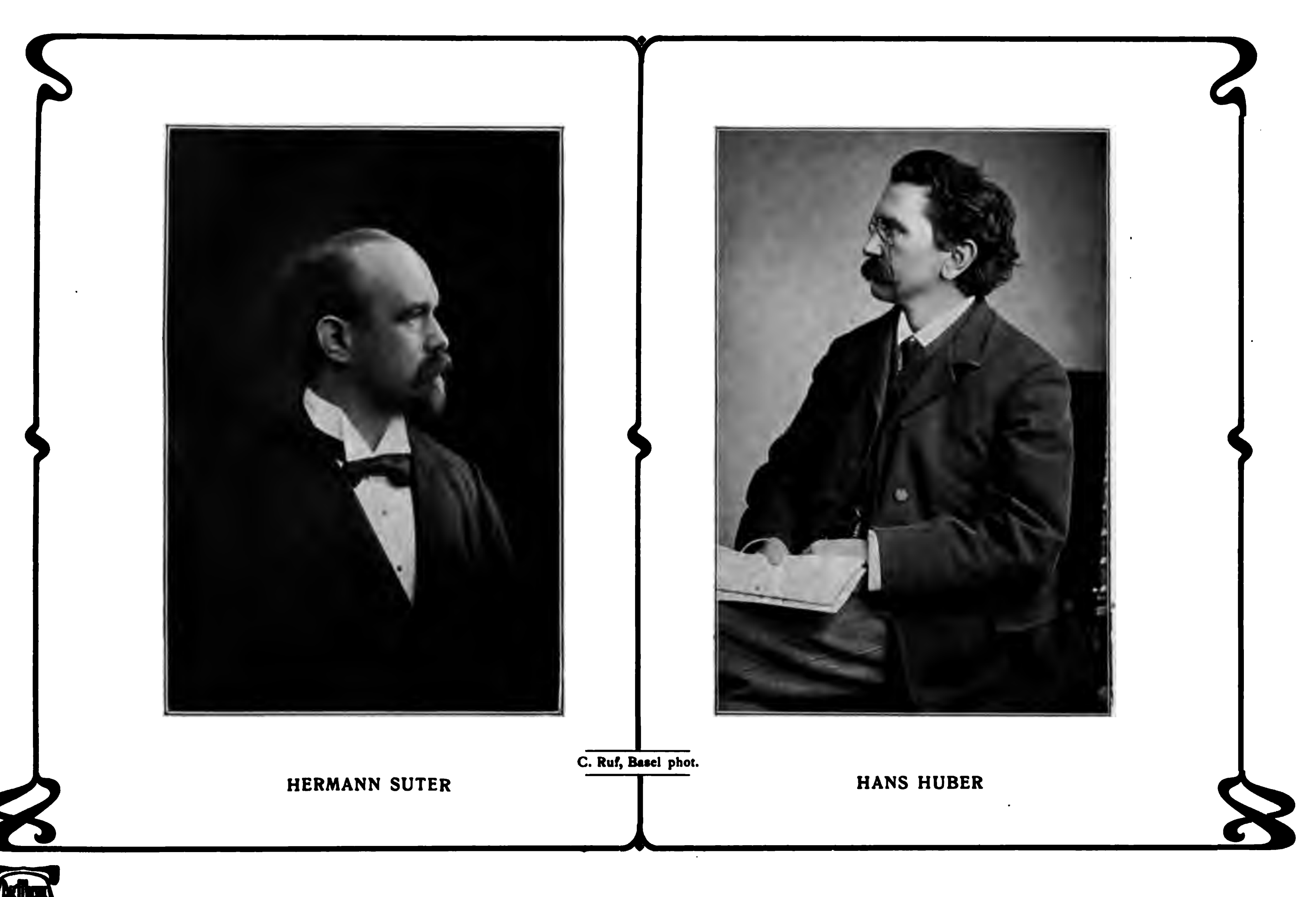

sf
p
dim.
sempre leg.
cantando
mf
cresc.
f



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

FRANZ LISZT
(1835)





HERMANN SUTER

C. Ruf, Basel phot.

HANS HUBER

DIE FESTDIRIGENTEN DER 39. TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG IN BASEL



G. Wolfsgruber Aarau phot.

FRIEDRICH HEGAR



L. Fueslin-Rigaud, Genf phot.

E. JAQUES-DALCROZE



H. Hamnqvist, Stockholm phot.



HENRI MARTEAU



L. Fueslin-Rigaud, Genf phot.

OTTO BARBLAN

ZUR 39. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG IN BASEL





W. Höffert, Dresden phot.

FELIX DRAESEKE



N. Tonger, Köln phot.

EWALD STRAESSER



G. Tillmann, Mainz phot.



FRITZ VOLBACH



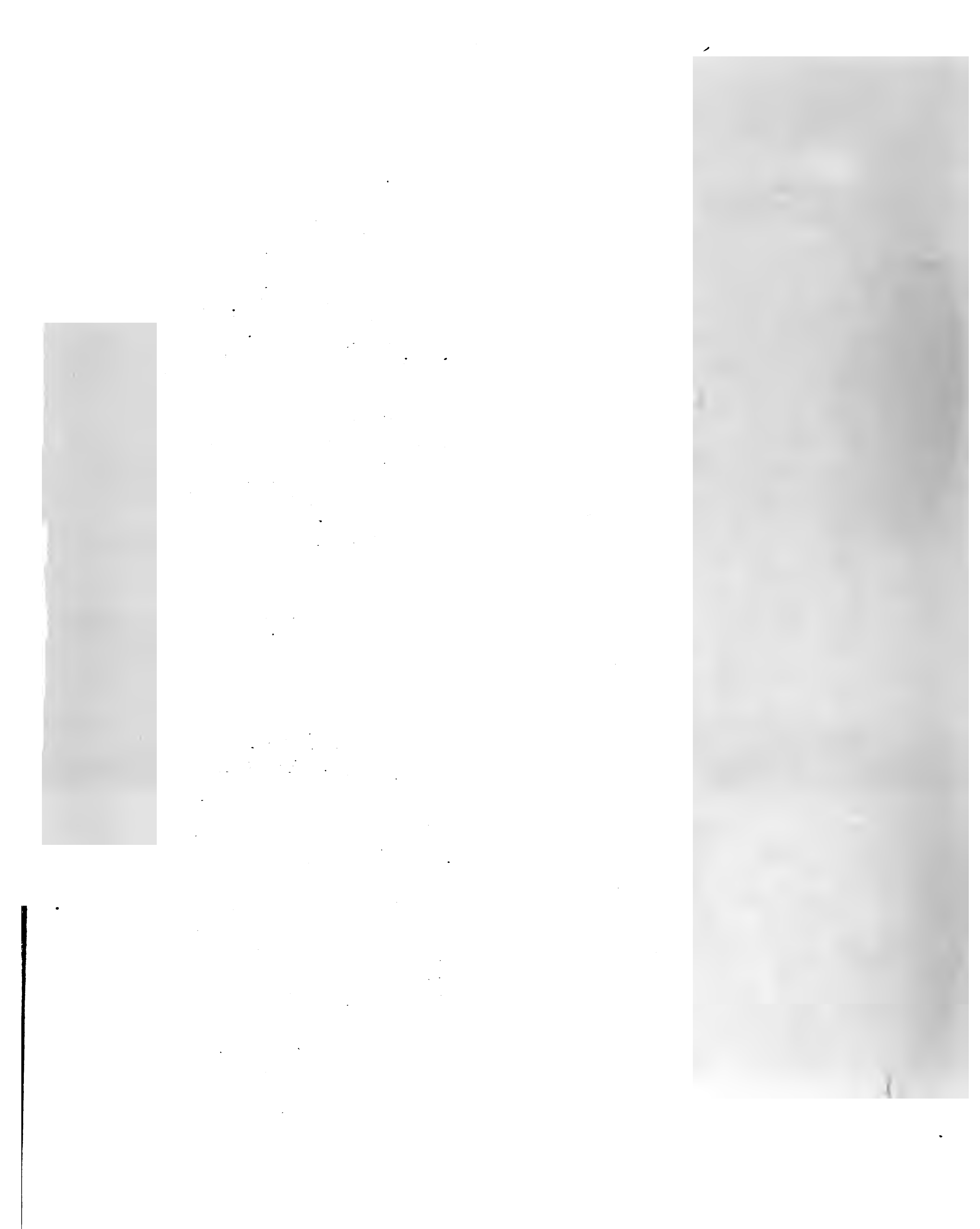
C. Ruf, Karlsruhe phot.

RUDOLF LOUIS



ZUR 39. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG IN BASEL







Geschw. Marschalk, Berlin phot

FRIEDRICH E. KOCH



Gebr. Lützel, München phot.

MAX REGER



Ad. Koestler, München phot.

ERMANNO WOLF-FERRARI



Veritas, München phot.

ERNST BOEHE



ZUR 39. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG IN BASEL





Gebr. Hirsch, Karlsruhe phot.

HANS KOESSLER



Oscar Suck, Karlsruhe phot.

FRIEDRICH KLOSE



L. O. Grienwaldt, Bremen phot.

PAUL SCHEINPFLUG



Lacombe & Arlaud, Genf phot.

WOLDEMAR PAHNKE

ZUR 39. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG IN BASEL







FREDERIK DELIUS



Friedrich Müller, München phot.

ERNEST BLOCH



Hahns Nachf., Dresden phot.

Georg Wille   Alfred Spitzner   Erdmann Warwas   Henri Petri

DAS DRESDENER PETRI-QUARTETT

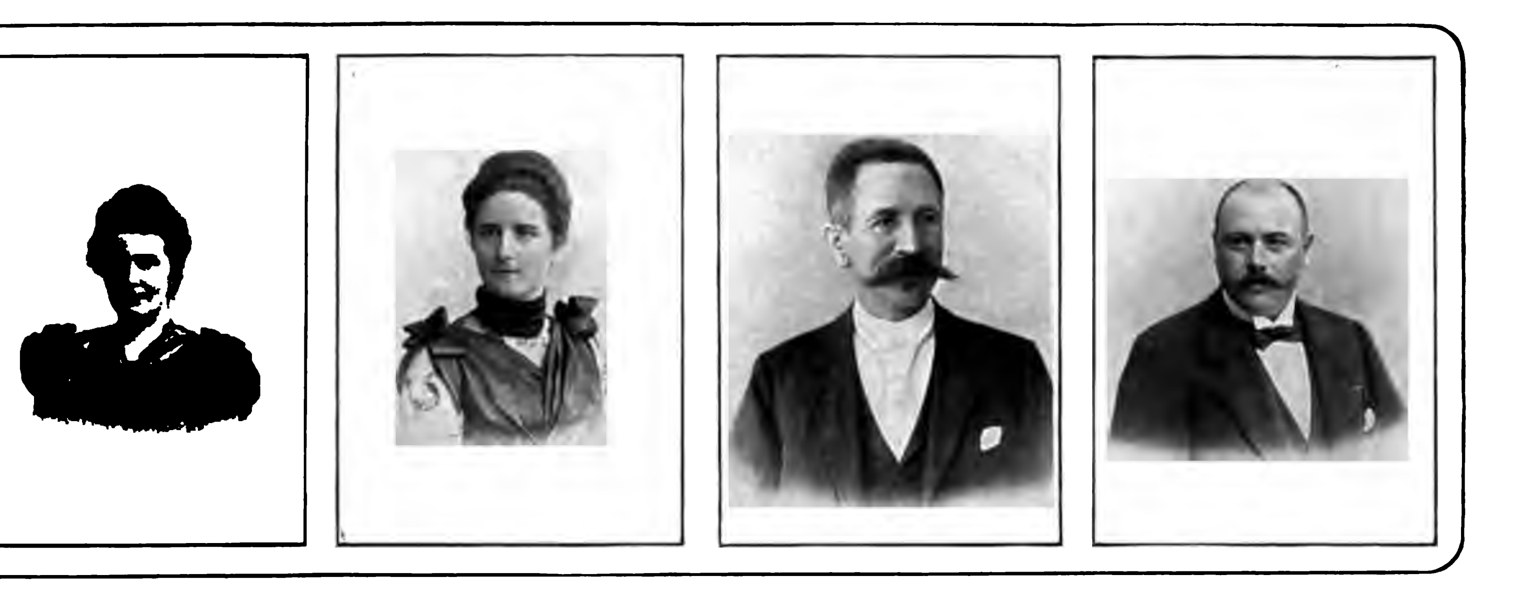


ZUR 39. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG IN BASEL



C. Ruf, Basel; Atelier Ella, Basel; A. Ehrhardt, Homburg phot.
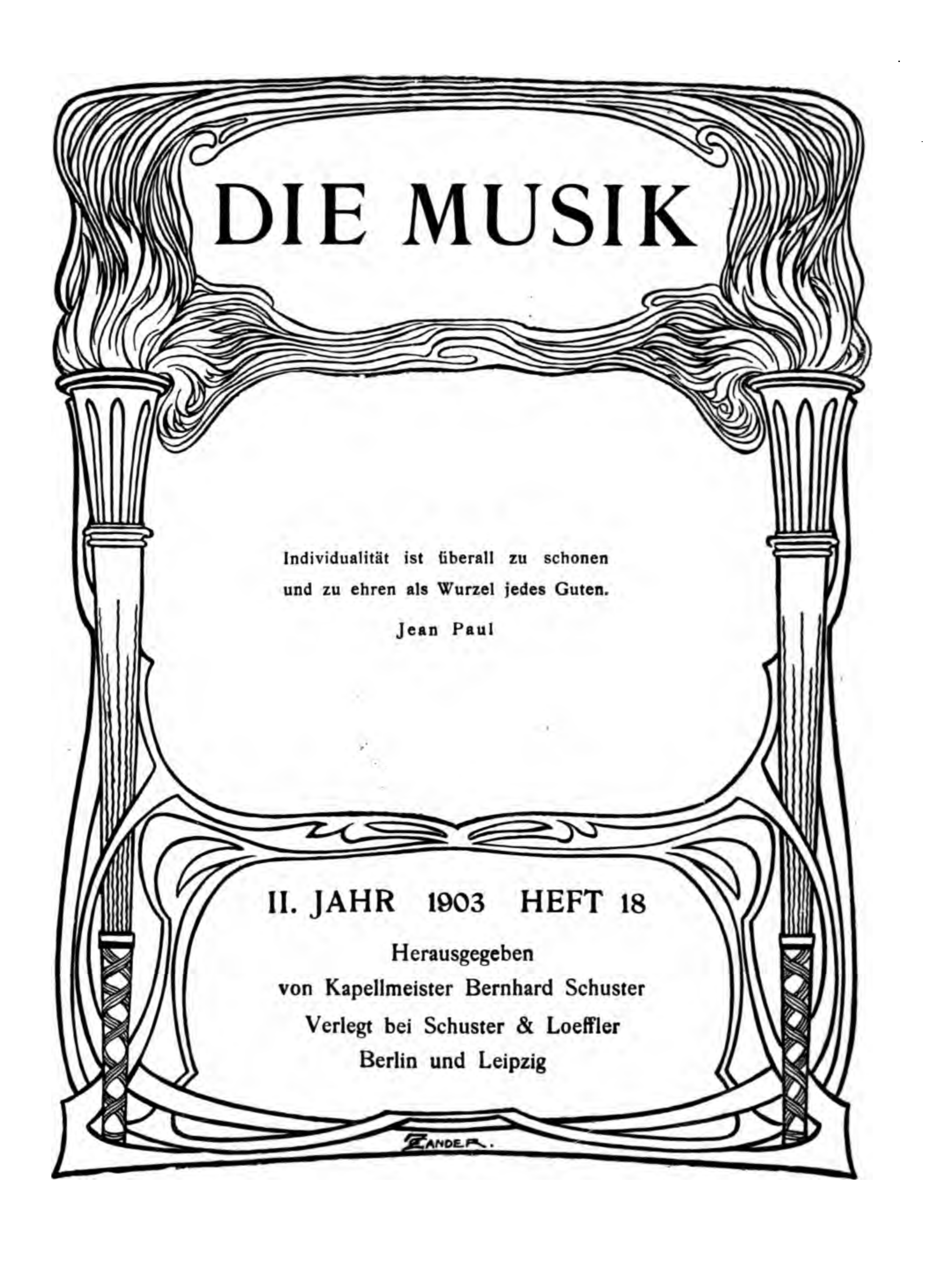
DAS BASELER STREICHQUARTETT (HANS KÖTSCHER, EDMUND SCHÄFFER, EMIL WITWER, WILLY TREICHLER)



C. Ruf, Basel phot.

DAS BASELER VOKALQUARTETT (IDA HUBER, MARIA PHILIPPI, EM. SANDREUTER, PAUL BOEPPLE)




DIE MUSIK
Individualität ist überall zu schonen
und zu ehren als Wurzel jedes Guten.
Jean Paul
II. JAHR 1903 HEFT 18
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
ZANDER.



DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o



III.

Zwischen der Gebärdensprache des absoluten Wortdramas und der des Wort-Tondramas besteht ein fundamentaler Unterschied. Das blosse Wort schildert, es drückt aber nicht aus. Das Weitergeben des seelischen Inhalts, des Gemütszustandes, geschieht erst mit Hilfe der Mimik und der Gesten. Erst die körperliche Beredsamkeit, worunter wir mit Wagner „die ganze äussere Kundgebung der menschlichen Erscheinung an das Auge verstehen“, ist, wenigstens im Schauspiel, das eigentliche Organ der Seele. Allerdings liefert sie im wesentlichen nur so etwas wie Symbole für die psychischen Regungen. Denn wirklich ausdrücken, nach Intensität und Zusammenhang adäquat vermitteln, kann auch sie die Gefühle und Gefühlskomplexe nicht, sondern höchstens umreissen, festlegen und dadurch ahnen lassen. Hierzu bedarf es, wie wir gleich sehen werden, noch eines dritten Ausdrucksmittels. Die Gebärdensprache ist also im reinen Schauspiel mit dem Wort — denn die Dekorationen kommen hier nach unseren früheren Auseinandersetzungen nicht sonderlich in Betracht — alleiniger seelischer Ausdrucksfaktor. Der Schauspieler steht somit als der Träger von beiden Darstellungsmitteln vor allen anderen auf der Bühne künstlerisch Thätigen weitaus in erster Reihe. Er muss sowohl das Wort an die Hörer gelangen lassen, als auch die im Verfolg der Worte auftretenden Gemüts-Wallungen durch Mittel der körperlichen Beredsamkeit versinnbildlichen. Dazu haben sich seine Gesten und physiognomischen Veränderungen nun ausserordentlich differenziert und kompliziert zu gestalten. Ja, das gleichsam vom Worttext erzeugte Minenspiel wird hier im recitierten Drama geradehin zur Hauptsache. Erst die ganz bestimmten Ausdeutungen der Gebärdensprache geben uns das nötige Wissen vom Seelenzustande der einzelnen Persönlichkeit und dadurch eine analysierende Kenntnis vom inneren Verlauf der Handlung.

Ganz anders verhält es sich damit im Wort-Tondrama. Hier sind Gesten und Mienen nicht alleiniges Darstellungsmittel psychischer Vorgänge. Hier kommt als vornehmerer, erschöpfenderer, intensiverer Faktor

des seelischen Ausdrucks die Musik hinzu, nicht mehr als eine Art von Symbol, sondern als voll entsprechende Darstellung der gemütlichen Regungen. Das Wort berichtet. Die Gebärde hält den Affekt im ganzen fest. Erst die Musik drückt den seelischen Zustand restlos aus. Der Darsteller im Musikdrama bringt also dies vornehmste, ureigentlichste Ausdrucksmittel nicht von sich aus heran. Er ist nicht so aktiv beteiligt wie der reine Schauspieler, der nur die Gebärdensprache zu seiner Verfügung hat und damit nach Möglichkeit alles ausdrücken soll — ist, wenn man will, weniger mitschöpferisch, sondern schafft mehr nach, schafft aus — kurz, er wirkt unselbständiger. Der Wort-Tondichter hat ihn am Gängelbande, giebt ihm aber schwere Positionen und Evolutionen auf. Der nachschaffende Künstler muss sich danach bis zu einem gewissen Grade entindividualisieren, wozu natürlich doch wiederum eine sehr grosse künstlerische, gemein-künstlerische Individualität gehört.

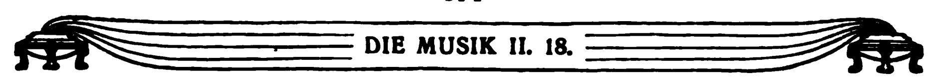
Nach alledem wird also der Darsteller im Musikdrama in mimischer Beziehung nicht so sehr beansprucht wie der Schauspieler, weil er ja das nicht noch einmal, wenigstens in der Intensität und Vollständigkeit, auszugeben braucht, was die Musik an sich schon ausdrückt. Hier hat er sich nur darauf zu beschränken, die allgemeinen dramatischen Accente zu markieren und natürlich die rein äusseren Handlungen vorzunehmen, das heisst, die scenische Situation herzustellen, wo er dann, auch wieder im Gegensatz zum absoluten Drama, den vornehmsten Teil des dekorativen Elementes darstellt. Und zwar regelt sich das Spiel der Gebärden eben ganz nach Massgabe des rhythmischen und motivischen Ablaufs der Musik, die nicht nur den jeweiligen Gegenwarts-Ausdruck liefert, sondern das Gegenwärtige durch Anklingenlassen des Vergangenen und Zukünftigen begründet. Was der Musikdramatiker für die sinnfällige Ausführung seines Kunstwerks fordert, bleibt vor allem das charakteristische und ständige Umsetzen der dramatisch-musikalischen Werte in die sinngemässe Erscheinungsform der Gebärden und Mimik — das sichtbare Gestalten der verschiedenen, durch einen stets fliessenden Verlauf seiner Tongebilde ausgedrückten Gefühlsreihen mittels aller zu Gebote stehenden Möglichkeiten plastisch-bühnenmässiger Darstellungskunst. Die Sache liegt im Musikdrama doch so: Die allgemeine Worttonsprache treibt als vornehmsten Spross die Wortversmelodie, die beiden Seiten der allmenschlichen Aufnahmefähigkeit, dem Verstande und der gemütlichen Empfindung, in gleicher Weise genügt. Absolute Worte ergeben die reine Verstandessprache — absolute Musik die reine Gefühlssprache. Eine Verschmelzung beider ergiebt aber nicht nur eine einfache Addition, sondern eine Steigerung der gesamten, dadurch möglichen Ausdrucksfähigkeit. Was bei dieser Vereinigung von Wort und Ton, oder besser durch das Auf-

steigen vom Wort zum Ton dann in der Wortversmelodie herauskommt, ist die Darstellung individuell festgelegter dramatischer Gefühlsreihen. Hinzu tritt dann die Gebärde, die das Gefühlselement in der Wortversmelodie durch das Auge verstärkt. Das Primäre ist also die Wortversmelodie (an das Gehör), das Sekundäre die Versinnlichung durch die Gebärde des Darstellers und durch die Veränderungen der dekorativen Elemente (an das Auge), die wiederum durch das Orchester (an das Gehör) verdeutlicht wird, das gleichzeitig durch seine Harmonie die Wortversmelodie trägt. Um einmal ein Beispiel zu geben, wie jede einzelne Veränderung im Thun des Darstellers mittels der Musik festgelegt ist möchte ich einmal eine Stelle aus Wagners „Bemerkungen zur Aufführung des Fliegenden Holländer" heranziehen. Ich könnte dies sparen und mich mit kurzen Verweisen auf Band und Seite der „Gesammelten Werke" begnügen, wenn des Meisters Schriften mehr bekannt wären und, wie es sein sollte, die Bücherei jedes Gebildeten zierten. Die charakteristischen Ausführungen lauten:

„Bei seinem ersten Auftreten vor Senta im zweiten Akt erscheint der Holländer in seiner ganzen äusseren Haltung wieder durchaus ruhig und feierlich ... Während der langen Dauer der ersten Fermate bleibt er regungslos unter der Thür stehen; mit dem Eintritte des Paukensolos schreitet er langsam nach dem Vordergrunde; mit dem ersten Takt dieses Solos hält er an. Die zwei Takte ‚accelerando' in den Streichinstrumenten beziehen sich auf Dalands Gebärde, der an der Thür noch verwunderungsvoll auf Sentas Begrüssung harrt und diese mit einer Bewegung der geöffneten Arme, gleichsam ungeduldig, dazu auffordert. Während der darauf folgenden drei Takte der Pauke schreitet der Holländer dann vollends bis in den äussersten Vordergrund zur Seite vor, wo er nun während des Folgenden regungslos stehen bleibt, sein Auge unverwandt auf Senta gerichtet ... Das Nachspiel der Arie Dalands muss vollständig ausgeführt werden: während der ersten vier Forte-Takte wendet sich Daland sogleich mit Entschiedenheit zum Abgange; mit dem fünften und sechsten Takte macht er Halt und dreht sich wieder um; die folgenden sieben Takte begleiten sein teils wohlgefälliges, teils neugierig erwartungsvolles Gebärdenspiel bei seiner abwechselnden Betrachtung des Holländers und Sentas; während der darauf folgenden zwei Takte der Bässe geht er kopfschüttelnd bis zur Thür; mit dem abermaligen Eintritt des Themas in den Blasinstrumenten steckt er den Kopf noch einmal hinein, zieht ihn verdriesslich wieder zurück und schliesst hinter sich die Thür ..."

Der Darsteller im Wort-Tondrama ist also nach alledem nicht die sich rechtmässig vordrängende Hauptsache unter den Ausdrucksmitteln, wie dies im absoluten Drama noch mehr oder weniger zutrifft, sondern eben nur ein Ausdrucksmittel neben anderen, meinetwegen, wenn man überhaupt klassifizieren muss, immerhin das vornehmste.

Seine Gebärdensprache wird nun ganz von selbst einfacher, grosszügiger, zusammenfassender, rhythmischer, stilisierter, wie im recitierten Drama. Er steht hier eben in einem näheren Verhältnis zur Dekoration, die ihren Impuls für die verschiedenen Veränderungen ebenfalls von der



Musik bekommt. Die Gebärden des Darstellers werden ja hier nicht durch die blosse Wortsprache, sondern durch die gesteigerten Ausdrucksmittel der Melodie und des Orchesters bestimmt. Wie sich das Wort zur gewöhnlichen Geste verhält, verhält sich die vom Orchester unterstützte Sprachmelodie zur musikdramatischen Geste. Die alltägliche Gebärdensprache wird daher für die künstlerische Ausdrucksweise des Musikdramas auf einfachere Formen gebracht und jede einzelne Gebärde in sich verdichtet werden müssen, denn „die Gedrängtheit der Handlungsmomente und ihrer Motive ist dem Gefühle nur in einem wiederum gedrängten Ausdrucke verständlich zu machen, der sich aus dem Wortverse bis zur unmittelbar das Gefühl bestimmenden Melodie erhob". Die Gebärdensprache giebt gleichsam die festen Punkte, die Etappen, das Gerippe des von der Musik ausgegebenen Gefühls-Komplexes. Also: Mässigung der Variabilität und Quantität und Steigerung der Qualität und Intensität des Gestenspiels. Das nennt man dann wohl stilisieren.

Bekanntlich ist nun das Verhältnis, in dem Wort und Ton zur Darstellung des Gesamt-Kunstwerks beitragen, zu verschiedenen Zeiten des dramatischen Verlaufs verschieden. Danach hat sich dann auch in jedem Falle die Gebärdensprache zu richten. Das blosse Wort „von Verstand an Verstand" bedarf, wenn es nichts weiter ist als die Mitteilung eines Intellekts an den anderen, nur geringer Gebärden-Hilfen — höchstens einiger ausdrückender Begleitgesten, aber keiner bedeutsamen, gestaltenden Ausdrucksformen der körperlichen Beredsamkeit. Die Gebärde hat hier keine innere Daseinsberechtigung: sie stört und lenkt ab. Die Inanspruchnahme des Ohres genügt. Man denke hierbei an die selbst von Wagner im Jahre 1876 so gefürchtete Erzählung Wotans im zweiten Walkürenakt. Wird jedoch mehr verlangt, wendet sich der Ausspruch wesentlich auch an das Gefühl mit dem Willen zu einer Affekt-Erregung, so tritt die Leibesberedsamkeit stärker in Funktion. Die Inanspruchnahme des Auges gesellt sich hinzu.

Dabei ist das Automatenhafte ebenso zu vermeiden wie das realistische Ausgestalten der Gebärden. Ganz von selbst verlangen höhere Impulse höhere Ausdrucksmittel. Es handelt sich in der Kunst nicht um absolute, sondern um ideelle Natürlichkeit. Deshalb ist auch das Markieren des Sprechens durch Bewegen des Mundes, wie es selbst im reinen Schauspiel nur mit grösster Vorsicht angewendet werden sollte, für das Musikdrama ästhetisch undenkbar. In dieser höchsten künstlerischen Sphäre giebt es kein realistisches Flüstern und Tuscheln. Dass natürlich dem stilisierten Gegenstande seine Wesenseigentümlichkeit vollauf gewahrt bleibe, dass er auch im Typus natürlich anmute, hat die erste Sorge des stilisierenden Künstlers ja überhaupt zu bilden.

Von den Ausdruckselementen der Körperlichkeit tritt nun die reine Mimik schon aus inneren Gründen für das Musikdrama mehr zurück — ganz abgesehen davon, dass unsere gewaltigen Opernhäuser Feinheiten in den Veränderungen des Gesichts nur schwer erkennen lassen und dass die Sänger ohnehin nur sehr unvollkommen wirklich mimen können, da ihre Züge durch den Zwang des Singens mehr oder weniger festgelegt werden. Der Darsteller des Musikdramas muss sich also mehr der körperlichen Beredsamkeit im engeren und eigentlichen Sinne zuwenden und vor allem auf angemessenes Gehen, Stehen und auf ein schönes Mass und eine leicht verständliche Ausdrucksfähigkeit der Armbewegungen achten. Dass sich nun aber der gewöhnliche Opernsänger, der mit der Dichtung, oder hier wohl besser mit der Textunterlage nicht oder nicht genügend vertraut ist, und der infolgedessen die Worte nicht deutlich bringt, auch nicht hinreichend auf die Orchestersprache achtet, sondern selbst nur seinem eigenen schönen Gesange andachtsvoll lauscht — dass sich dieser Darsteller niemals in der richtigen Gebärdensprache bewegen kann, leuchtet ein. Wer sich nicht hinreichend klar ist, was er als Individualität eigentlich vorstellen soll und was er im Ganzen und Einzelnen bei der abrollenden Handlung für Funktionen hat, kann natürlich auch den vom Orchester geforderten Gebärden nicht den richtigen dramatischen Inhalt geben. Da beschränkt er sich entweder wesentlich auf die durch seine gesangliche Thätigkeit bedingten rein physischen Gebärden oder erweitert diese, wenn es hochkommt, zu den Konventions-Gesten der alten Oper, deren Roheit und Lächerlichkeit wir ja alle so oft empfinden müssen. Aber selbst diese beiden Arten körperlicher Ausdrucksfähigkeit werden nur so lange geleistet wie der Darsteller wirklich singt. Hat er nichts für die Noten zu thun, so bleibt er körperlich stumm, wenn ihm nicht einer „auf Veränderung im Bühnenbilde bedachter“ Regisseur gelegentlich einmal eine gewichtige Promenade über die ganze Tiefe der Scene anempfiehlt. Auch die Sänger, die gern etwas mehr machen wollen, beschränken sich meist auf Armbewegungen. In der gewöhnlichen Oper steht bekanntlich alles vorn an der Rampe, ohne sich sonderlich vom Fleck zu rühren — dazu in der ganzen Haltung völlig indifferent, wie der Konzertgeber auf dem Podium — die hier mit dem Notenblatt nicht beschwerten Hände am Fächer oder am Säbel. Dies monologische Spiel, das fast nur die Arme, selten einmal den Kopf und fast nie den Rumpf und die ganze Körperlichkeit zum Ausdruck verwendet, ist völlig unzureichend und künstlerisch verfehlt. Erst das dialogische Spiel giebt volle dramatische Aktion, giebt ästhetische Befriedigung: hier, wo wir einen ständigen Reflex in der ganzen Erscheinung, wo wir Abstufungen, wo wir das Wollen einer feinsinnig regulierten Intensitäts-Skala, wo wir charakteristische Körperstellungen ge-

wahren. Da wird aber bei unseren gewöhnlichen Operduetten die Position der beiden Ausübenden zur Abwechslung höchstens einmal verändert, indem die Sänger, etwa in der Mitte der Nummer, bei einer erregten Stelle oder vor dem zweiten Verse, an einander vorübergehen. Sonst wird nur „gesungen". Übrigens ist der fürchterliche Theaterschritt auch mit in das neue Jahrhundert hinübergenommen.

Dass nun das Spielenlassen einer natürlichen Gebärdensprache für die alte Oper schwieriger ist als für das Wagnersche Kunstwerk, soll keineswegs bestritten werden. Das giebt aber sicherlich noch keinen Grund, diese Dinge hier einfach ganz zu unterlassen oder auf ein typisches Gesten-Schema zu bringen. Webers und Wagners Wilhelmine Schröder-Devrient ist doch auch kein Halbgott gewesen. Und solche Erscheinungen wiederholen sich, wie man sieht, bis auf die Gegenwart. Man denke an Katharina Klafsky und heute an die Gutheil-Schoder und manche andere, die zeigten und zeigen, wie es hier gemacht werden muss.

Als Grundlagen des Operndarstellens haben zu gelten: Singen und Springen. Die Wurzel der musikdramatischen Gebärde ist der Tanz: der für das Auge wahrnehmbar gemachte Rhythmus — die Fähigkeit zur Darstellung rhythmischer Werte durch die Beweglichkeit der Glieder, durch körperliche Geschmeidigkeit. Der Rhythmus in den Gebärden-Folgen, also für das Auge (Tanzkunst) verlangte nach gleichzeitiger Bethätigung für das Ohr (Musik). Musik und Tanz bedingen sich gegenseitig. Für beide gilt Bülows Ausspruch: „Im Anfang war der Rhythmus." Auf einer höheren Kunststufe erst kam das Wort hinzu. Die Empfindung wird dabei mehr und mehr festgelegt, wird individualisiert. Die Tanzgebärde entwickelt sich jetzt zur abgestimmten Geste, die Tanzkunst geht in die volle Mimik auf. Als Übergang mag dabei die Pantomime gelten, wo die Worte gleichsam gedacht werden. Verlaufen die Gesten im eigentlichen Tanz noch ungeschlacht und roh, so bilden sie sich durch den verfeinerten Rhythmus im Orchester zu einer die feinsten Übergänge schaffenden, differenzierten Gebärdensprache aus. Auch hier giebt im allgemeinen noch das musikalische Zeitmass im weitesten Sinne nach wie vor die Unterlage für die Folge der Bewegungen, während ihre Intensität durch die inhaltliche Schwere des Textes im Verein mit der musikalischen Gestaltung bestimmt wird, die wiederum die Art der Bewegungen näher festlegt.

Die Gesten können sich nun aber doch dem starren Rhythmus der Musik nicht mehr vollständig beugen: eine gewisse Unstimmigkeit zwischen den musikalischen Taktteilen und den zugehörigen Gebärden tritt ein.

Diese Unstimmigkeit, die eine Folge der Verfeinerung der derben Tanzgebärde zur difficil eingestimmten Leibes-Beredsamkeit darstellt, darf nun keineswegs ausgeglichen werden, wenn die Bewegungen nicht automatenhaft wirken sollen. Sie ist ästhetisch ein unbedingtes Erfordernis. Der Gebärden-Rhythmus hat den musikalischen Rhythmus leicht zu lockern, abzurunden, die Starre des Zeitmasses zu mildern. In Bayreuth erreicht man dies in der heutigen Kunstwelt immer noch weitaus am besten.

Natürlich kann auch im Drama die Mimik wieder ganz oder fast ganz zur Tanzkunst werden. Dann tritt natürlich von neuem absolute oder fast absolute Stimmigkeit der beiden Rhythmen ein. Das Knicken und Nicken Mimes liegt wohl schon auf dieser Linie. Ein zutreffendes Beispiel dafür giebt der Tanz der Blumenmädchen im „Parsifal“.

Diese feinen Unterscheidungen haben nun aber leider für die allermeisten Aufführungen Wagnerscher Werke auf unseren Theatern — denn besonders für das deutsche Wort-Tondrama wurde ja dies alles aufgestellt — vorläufig überhaupt keine praktische Bedeutung. Hier ist ja von einer, auf jeden einzelnen Fall zutreffenden Interpretation des reichen Orchester-Rhythmus, der Orchestermelodie und der Sprachmelodie noch so gut wie gar nichts zu spüren. Will man wirklich einmal auf Zureden Einsichtiger so etwas wie ausdeutendes Gebärdenspiel versuchen, so herrscht stereotype Pantomimik. — —

Die besondere Ausdrucksweise im Musikdrama ruht also auf zwei Füssen: auf der Tanzkunst oder wenn man will auf der Schauspielkunst und auf dem Kunstgesang. Der Sänger muss also gleichzeitig Schauspieler werden. Doch hat man den Unterricht möglichst gleich von vorn herein mit Rücksicht auf den späteren Darsteller des Musikdramas anzulegen. Denn reine Schauspielkunst und die in der Gesamt-Darstellungsweise des musikdramatischen Künstlers enthaltene Schauspielkunst sind, wie wir gesehen haben, zwei verschiedene Dinge. Zu welcher Zeit des Lehrgangs nun neben den Stimmbildungs-Studien und der Vortragskunst der grammatisch-musikalische, der literarisch-rhetorische und plastisch-gymnastische Unterricht, wann ferner die Durchbildung des allgemeinen ästhetischen Gefühls, des künstlerischen Geschmacks einzusetzen hat, um den Schüler in den Stand zu setzen, den Anforderungen an den Darsteller des Musikdramas dermaleinst in jeder Weise zu entsprechen: das klarzulegen gehört nicht hierher, sondern in eine Besprechung gesangspädagogischer Prinzipien. Der Regisseur setzt den zum dramatischen Singen voll ausgebildeten Sänger, und ebenso den für das Musikdrama erzogenen Schauspieler, also kurz den in allen Zweigen seiner schwierigen Kunstübung erfahrenen Darsteller für sich und sein Eingreifen voraus. Er hat später beim Einstudieren des Dramas nur darauf zu achten, dass



die einzelnen Ausdrucksarten in der jeweils richtigen Weise und zur richtigen Zeit verwendet werden. Deshalb interessieren uns auch in dieser Studie nur die Darstellungsmittel an sich und nicht die Erziehung des Kunstjüngers zur Beherrschung dieser seiner Daseins-Bedingungen.

Natürlich muss der Darsteller für die Spieloper, wo noch gesprochener Dialog vorkommt, ein vollständig ausgebildeter Schauspieler im eigentlichen Sinne sein. Für diese Gattung pflegt die Theaterdirektion ja auch meistens ein ganz besonderes Personal zu verpflichten, wenigstens doch für die Rollen, auf deren schauspielerische Ausgestaltung hervorragenden Wert gelegt wird. Da nun aber trotzdem die Opernsänger oft schlechte Schauspieler und vor allem schlechte Sprecher sind, so hat man ihren Dialog häufig bis auf das Allernotwendigste zusammengestrichen und dadurch auch das Verständnis unserer deutschen Spielopern untergraben, die doch unmittelbar auf das Singspiel, also auf das recitierte Lustspiel mit Gesangs- (Lieder-) Einlagen zurückgehen. Die älteren Komödianten waren bekanntlich noch beides: die zugleich als Schauspieler fungierenden Sänger der deutschen Spieloper reichten auch für Cherubini, Méhul, Auber, ja vielfach für Gluck und Mozart, und nur für die Italiener brauchte man eine eigene „Koloratur-Sängerin" und einen „lyrischen Tenor". Dies hatte vom künstlerischen Standpunkt aus sein Gutes. Und selbst heute würde der deutschen und französischen Spieloper und der gesamten Operette diese Personal-Union zu grösstem Vorteil gereichen. Denn für das auf den dramatischen Dialog beruhende deutsche Singspiel und seine Steigerung zur deutschen Oper brauchen wir noch heute Sing-Schauspieler: hier wird wesentlich gespielt. Für die italienische Oper jedoch mit ihren absoluten, der Dichtung nicht entsprungenen, sondern ihr einfach aufgepfropften Melodieen brauchen wir Bel-Canto-, brauchen wir Kunstsänger: hier wird eben wesentlich gesungen. Diese beiden Stilarten, zu denen sich noch als dritte die „grosse Oper" gesellt, stehen auf Kompromissen und Konventionen. Erst Wagner schuf uns in seinem Wort-Tondrama den besonderen deutschen Stil, der seinen einheitlichen und originellen Ausdruck fordert.

Die Darstellungskunst dieses unseres deutschen Musikdramas hat nun zwei Feinde: die schon erwähnte naturalistische Schauspielerei, die im reinen Drama gerade jetzt anderthalb Jahrzehnte hindurch geherrscht hat und die wir nunmehr zu Grabe tragen, und auf der anderen Seite das falsche Pathos, das Opernpathos, das von der bis zur Unnatur stilisierten Darstellung der klassischen und mehr noch der nachklassischen Dramen, diesen Schauspielen mit idealistischer und romantischer Tendenz und Formgebung, für die Oper übernommen, hier am üppigsten wucherte, weil hier nun auch wirklich die innere Hohlheit des Produktes keine

andere adäquate Ausdrucksmöglichkeit finden konnte. Dieses geschwollene Pathos gab den letzten Rest dramatischer Wahrheit auf und steigerte sich gegen Ende einer Scene oder eines Aktes zu der verdammungswürdigsten künstlerischen Lüge, die man ausdenken kann: zu der Vergewaltigung des Publikums durch den Coulissenreisser-Abgang im Schauspiel und durch das Hinausbrüllen irgend eines der schliessenden Kadenztöne in der Oper. Hat dann der Atem gereicht und die Fermate gesessen, so verschwindet auch hier der betreffende Sänger schnell in der ersten besten Coulisse — ganz gleich, ob er wirklich abzugehen hat oder in der nächsten Scene wieder auf der Bühne nötig ist. Er kennt eben seine Pappenheimer im Publikum und weiss zu genau, dass dieses niederträchtige Gebaren fast immer einen Applaussturm einbringt, der ihn wieder nach vorn ruft. Bleibt der Beifall aber gegen alles Erwarten einmal aus, dann schleicht er sich bei passender Gelegenheit einfach wieder auf die Bühne. Diesen Brauch trifft man überall: von der Meyerbeer-Oper bis zur Operette, wo man sich auf diese Weise zu ferneren Coupletversen bitten lässt und so lange immer wieder abgeht, bis man keine mehr hat. Ist endlich Ebbe eingetreten, so bleibt man hübsch auf der Scene und winkt womöglich noch den Partner ganz augenfällig aus der Coulisse heraus. Besonders schön machen sich diese Dinge aber erst, wenn ein Duett gesungen ist und nun die beiden Vortragenden Hand in Hand fortlaufen, oder sogar der eine nach rechts, der andere nach links verschwindet, um wie im Variété auf die Erkenntlichkeit der Zuschauer hin halb aus der Coulisse heraus ihre Reverenz zu machen und sich dann vergnügt dem folgenden Finale anzuschliessen. Indem unser Publikum dies alles so durchaus unschuldig hinnimmt und Abend für Abend sanktioniert, zeigt es eben an, dass es genau so weit vom wahrhaft künstlerischen Geniessen entfernt ist wie der Darsteller und oft auch der schaffende Komponist von wahrer Kunstübung.

Noch immer klingt dem ausübenden Künstler der auf den Effekt folgende Höllenapplaus wie Sphärenmusik. Die tiefe, echte Wirkung löst sich aber doch nicht plötzlich aus, sie verhallt. Das Erschaute und Erhörte verbleicht erst allmählich. Es dauert eine gewisse Zeit, bis die Realität wieder hergestellt ist. Erst nach kürzerem oder längerem Verweilen kann man sich soweit von neuem in der Täglichkeit sammeln, dass man in das richtige Verhältnis zu ihr kommt, dass einem klar wird: Jenes da oben ist ja Spiel und du sitzt hier zum Anhören dieses Spiels. Und dann mag immerhin und wird ja auch häufig die Nötigung eintreten, den schaffenden und ausübenden Künstlern zu danken: dann mag man klatschen und, wenn es durchaus sein muss, dem oder jenem Mitwirkenden ein Billet schreiben.

Bei alledem ist nun aber noch das seltsamste dass uns Deutschen



das Pathos gar nicht liegt, dass wir es hier mit einem französischen Import zu thun haben. Die vorwiegend auf rhetorische Diktion beruhenden welschen Theaterstücke, deren Wurzeln im gallischen Wesen liegen, verlangen entsprechende Ausdrucksmanieren. Der Franzose ist pathetisch, excentrisch-pathetisch — wenn man will. Der Deutsche nicht. Was in der Comédie française angemessen und natürlich wirkt, wirkt in einem deutschen Hoftheater geschraubt, affektiert und manchmal sogar lächerlich. Der Himmel mag wissen, wie wir zu dieser unseligen Neigung kommen und schon seit Gott weiss wie langer Zeit gekommen sind. Selbst von Goethe und Schiller erzählt man sich in diesem Sinne köstliche Geschichten. Allein Tieck, dieser universelle grosse Mann und erste Dramaturg unseres Volkes, hat vorlesen, hat einen künstlerischen Inhalt von seinem Innern über das Aussen, das heisst durch das sinnfällige Ausdrucksmittel des Wortes, zum Innern seiner Hörer hin übertragen können. Und so soll es wohl sein. Der Komödiant kann eben nur dann einen Pfarrer lehren, wenn der Pfarrer — ein Komödiant ist. Andernfalls, wenn der Pfarrer Seele zu Seele kommen lassen will, darf er nicht zum Komödianten gehn — besonders nicht zum Opern-Komödianten.

Nun ist allerdings das schlimmste, dass eine grosse Anzahl der heute gespielten Opern auf diesen Effekthaschereien, auf diesen Wirkungen ohne Ursache von Anfang bis zu Ende stehen und nichts weiter als eine Aufreihung von Auftritten und Nummern mit solchen Schlussüberraschungen sind, die nach dem dramatischen Gesetz des Kontrastes und des Parallelismus notdürftig geordnet zu einer Art von Handlung, das heisst zu einer Kette von Geschehnissen zusammengestoppelt sind. Was soll man da viel Vortragsverbesserungen empfehlen! Die Effekte bilden ja doch das Wesen des Ganzen!

Diese Opern giebt man eben mit der Zeit auf, man verabschiedet sie. Wir sind ja dazu auf dem besten Wege. Und bis dahin ist man schon ein bischen Kompromissler. Man mildert, vor allem man übertreibt nicht. Der Darsteller sollte versuchen, von sich aus möglichst viel hinzuzuthun, damit doch irgend ein Mensch und nicht eine schön angezogene Gesangsmaschine in menschlicher Gestalt und mit menschlichen Bewegungen herauskommt.

Und jetzt noch eins: Man gebe von seiten des Darstellers dem Zuhörer wenigstens das bischen was da ist. Man gebe ihm doch wenigstens das Wort. Und wenn der Inhalt auch noch so banal, die Sprache noch so unoriginell und reizlos sein mag, die Verse noch so holprig und die Reime verwaschen klingen: der Zuschauer kann auch diese „Dichtung“ als Gerippe des Ganzen zum Verständnis des Kunstwerks nicht entbehren. Er muss den „Text“ verstehen!

Die so oft beklagte Vernachlässigung des Wortes in der Oper auf der deutschen Bühne hat allerdings ihren guten Grund. In den romanischen Idiomen darf schon dadurch eine sprachrhythmisch freiere Behandlung stattfinden, weil hier die Phrasen willkürlicher accentuierbar sind als bei uns im Deutschen. Ihnen konnten daher leichter absolute Melodieen irgend welcher Art übergelegt werden. Immer wurde doch verhältnismässig natürlich, zum mindesten nicht sprachlich anstössig deklamiert. Die Rede kam dabei stets noch zu einem gewissen Recht. Anders verhalten sich aber die Dinge, wenn man jetzt die italienischen und französischen Texte in unser geliebtes Deutsch überträgt. Hier, wo ein ausgesprochenes Accentgesetz herrscht, wurden von den schlechten, handwerksmässigen, unmusikalischen Übersetzern die einzelnen Worte und Silben quantitativ oft ganz falsch auf die Notenwerte verteilt: Musikaccent und Sprachaccent ergaben zweierlei — ganz abgesehen davon, dass durch Wortumstellungen zur Erzielung eines halbwegs angängigen Endreims oft auch der Sinn ganz dunkel blieb. Die verständliche Folge davon war, dass der Sänger, der auf diese Weise den Inhalt oft nicht einmal richtig verstand und dem die holprigen Verse unbequem waren, überhaupt das sinnvolle Wort fahren liess, sich um den logischen Zusammenhang garnicht mehr kümmerte und einfach jeder Note irgend eine Silbe, die da gerade im Klavierauszug stand, unterlegte. Eine deutliche Aussprache hatte jetzt keinen Sinn mehr. Allein auf den Gesang — so meinte er nach jenen Übersetzungen nicht ganz zu Unrecht — käme es an. Diese Nichtachtung des Wortes wurde denn auch auf die deutschen Original-Opern übertragen, so dass selbst die Komponisten dieser Grundlage ihres ganzen Kunstgebildes bald ebenfalls keinerlei Wichtigkeit mehr beimassen.

Jetzt wird nun aber das neue deutsche Musikdrama, das, wie wir sahen, ganz anderen künstlerischen Bedingungen folgt, von den Darstellern häufig ebenso lässig bedient. Selbst von denen, die den Gesangstil schon leidlich beherrschen, gilt der „Text" hier noch immer als Nebensache, als blosse Unterlage für die Tongebilde. Man muss deshalb auch für das Musikdrama geradezu Leseproben fordern. Schon weil dadurch Gewähr geboten wird, dass dadurch jeder Mitwirkende das ganze Werk erst einmal genau seinem inneren Verlauf nach kennen lernt, und dann, als Hauptzweck, weil für die Behandlung der Singstimme dem Darsteller doch das Dichterwort die Grundlage liefert — das Dichtwort, das bekanntlich im Gesange des Wort-Tondramas nur in einer höheren Ausdrucksfähigkeit, gleichsam in einer schärferen, inneren Durchleuchtung erscheint. Also ihr Darsteller im Musikdrama: Im Anfang war das Wort. . . .

Ein Schlussartikel folgt später.



JOHANNES BRAHMS UND DIE VOLKSMUSIK

Von Dr. R. Hohenemser, Frankfurt a. M.

H Lindloff

Schluss

Jetzt können wir dazu übergehen, das musikalische Gewand, in das Brahms die Volkslieder kleidete, näher zu betrachten. Die Bearbeitungen für gemischten Chor sind teils polyphon, und zwar in der Gesangspolyphonie des 16. Jahrhunderts, teils homophon gehalten. Aber die homophonen Lieder verdanken ihren Stil nicht, wie Reimann meint*), dem Streben, dem an die alte Contrapunktik wenig gewöhnten modernen Hörer eine Abwechselung zu verschaffen, sondern die eine Melodie drängt mehr auf diese, die andere mehr auf jene Behandlungsweise hin, und diesem Drängen hat Brahms feinsinnig nachgegeben. Oder sollte er etwa die Melodieen zu „In stiller Nacht“ und zu „Ich fahr dahin“ von contrapunktierenden Stimmen umspielen lassen? Möglich wäre auch das gewesen; denn was ist dem technisch durchgebildeten Contrapunktiker unmöglich! Aber die Melodieen hätten unter einer solchen Behandlung gelitten. Ihr innerstes Wesen wäre nicht zu voller Entfaltung gekommen. Andererseits ist das Lied „Ach, lieber Herre Jesu Christ“ (Heft 1 No. 6) Note gegen Note gesetzt, also so homophon wie nur möglich, und doch macht es durch die ausschliessliche Fortschreitung in reinen Dreiklängen und durch die Art, wie diese einander folgen, einen entschieden altertümlichen Eindruck. Ähnlich verhält es sich mit dem Liede „Die Wollust in den Maien“, das gerade vermöge seiner Homophonie jenen graziösen, leicht recitierenden Ton trifft, dem wir auf dem Gebiet des mehrstimmigen Gesanges sonst nur in homophonen Madrigalen und Madrigalteilen des 16. Jahrhunderts begegnen. Den ausgiebigsten Gebrauch von Ausdrucksmitteln jener unvergleichlichen Blütezeit des a cappella-Gesanges macht Brahms naturgemäss in den polyphon gehaltenen Liedern. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, dies ins Einzelne zu verfolgen. Nur darauf sei hingewiesen, dass Brahms sowohl durch diese Bearbeitungen, als auch durch selbständige Kompositionen den völlig verloren gewesenen a cappella-Gesang erneuerte, indem er sich bald in höherem, bald in geringerem

*) Johannes Brahms, S. 37.

Masse die Kirchentonarten nach Melodie und Harmonie, die mannigfaltige Rhythmik und die gesamten contrapunktischen Künste des 16. Jahrhunderts dienstbar machte, und indem er völlig in den Geist der alten Musik eindrang.*) Die weiteste Verbreitung haben bis jetzt wohl das mild-klagende „In stiller Nacht“ mit seinen prachtvollen, Bach nachgebildeten Vorhalten und das wuchtig einherschreitende, sehr altertümlich harmonisierte „Es ist ein Schnitter“ gefunden. Aber es wäre Zeit, dass auch die übrigen Lieder allgemein bekannt würden. Freilich gehört zu ihrer Ausführung ein im a cappella-Gesang geübter Chor, und ein solcher ist in unserer Zeit der einseitigen Pflege der Instrumentalmusik leider nur selten zu finden.

Dem Publikum viel zugänglicher sind die einstimmigen Volkslieder. Die Kinderlieder gehören nicht zu derjenigen Gattung kindlicher Musik, die nur den Erwachsenen zu erfreuen vermag, indem sie die Stimmungen spiegelt, die in ihm dem Kinde gegenüber auftauchen, wie es z. B. in den „Kinderscenen“ von Schumann der Fall ist, sondern sie können auch von nicht zu kleinen musikalischen Kindern genossen und selbst gesungen werden, wenn nur jemand die Begleitung dazu spielt, stehen also in einer Reihe mit Schumanns „Jugendalbum“ oder mit Tauberts Kinderliedern. Durch die Begleitung wird ein musikalisches Kind niemals verwirrt, wohl aber in seinem Verständnis vertieft und geläutert werden. Ohne jemals zu kompliziert zu sein, ist sie doch überall vom Alltäglichen weit entfernt und weist eine Fülle feiner geistvoller Züge auf. Man betrachte in No. 1 die Harmonieenfolge, in No. 2 und 11 die Verwendung des Orgelpunktes, in No. 13 die Septaccordsequenzen in der Art Bachs etc. Wie duftig ist die Begleitung und das Nachspiel in No. 4 „Sandmännchen“, wie feierlich in dem Weihnachtslied No. 12! Im letzten Lied, einem Gebet an den Schutzengel, besteht sie aus Dreiklängen in altertümlicher Verbindung. Was wir schon allein aus den Kinderliedern entnehmen können, die übrigens den Kindern Robert und Clara Schumanns gewidmet, also zweifellos für deren Gebrauch geschrieben sind, das hat uns später V. Widmann in seinen schönen „Erinnerungen an J. Brahms“ bestätigt, nämlich die echte und tiefe Freude des Meisters an Kindern. Die Ganzheit und Ungebrochenheit der Kindesnatur zog ihn, der eine selten einheitliche Persönlichkeit war, mächtig an. Es ist gewiss beachtenswert, dass er, wie wir noch sehen werden, gegen Ende seines Lebens auf einige der in den Kinderliedern benützten Texte zurückgriff.

---

*) Ausführlich habe ich das Verhältnis der Volksliederbearbeitungen zu den Liedern des 16. Jahrhunderts und überhaupt Brahms' Stellung zu den Alten behandelt in: „Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?“ Leipzig 1900. Vergl. auch Philipp Spittas unübertrefflichen Aufsatz über Brahms in „Zur Musik“ Berlin 1892, S. 385 ff.

Für die Krone seiner Volksliedersammlungen halte ich die 1894 erschienenen sieben Hefte. So oft man sie durchgeht, staunt man von neuem über die Fülle der hier niedergelegten unverwüstlichen Schönheit. Um uns einigermassen einen Begriff von dem zu bilden, was Brahms hier geleistet hat, wollen wir zwischen rein musikalischen Mitteln und Mitteln der Textcharakterisierung unterscheiden. Man wird einwerfen, in einem guten Liede solle doch jeder Ton für den Text charakteristisch sein. Das ist allerdings richtig. Da aber die Musik in der Regel nur allgemein charakterisiert, d. h. da ein bestimmter Text niemals mit Notwendigkeit eine bestimmte Musik fordert, so verstehen wii unter charakteristischen Mitteln speziell solche, in deren Anwendung wir eine besondere, nur für diesen bestimmten Fall geschaffene Beziehung zwischen Musik und Text zu erkennen glauben. Dass daher die rein musikalischen und die charakteristischen Mittel nicht scharf gegeneinander abgegrenzt sind und demnach Grenzstreitigkeiten möglich bleiben, ist ohne weiteres zuzugeben.

An der Begleitung zu den Volksliedern fällt sofort auf, dass, obgleich die Melodie der Singstimme stets die Oberherrschaft behält, doch die hergebrachten Begleitungsfiguren fast durchweg vermieden werden. Wo sie einmal auftreten, da erscheinen sie durch überraschend feine Züge veredelt. Man sehe, wie in No. 2 die im Ländler-Rhythmus gehaltene Begleitung durch die eigenartige Chromatik der Mittelstimmen belebt wird, oder was sich aus einfachen Arpeggien durch Verwendung von Vorhalten machen lässt (No. 3). Im ganzen zeigt sich, wie überhaupt in Brahms' Klaviersatz, die Neigung, die einzelnen Stimmen zu verselbständigen, also erst zu eigentlichen Stimmen zu erheben, den von Ph. E. Bach angebahnten, von den Klassikern und Romantikern im wesentlichen immer weiter entwickelten freien Klavierstil wieder der gebundenen polyphonen Schreibweise anzunähern. Am einfachsten und nächstliegenden ist es in dieser Beziehung, den Bass nicht nur melodisch, sondern auch so zu führen, dass er als selbständige Stimme hervortritt. Dies ist z. B. in No. 1, 18, 25 und 33 mit schönster Wirkung geschehen. Es finden sich aber auch wirklich polyphone Stellen, so der Anfang von No. 19 mit engen Imitationen der Begleitung zur Singstimme und ein gleichfalls imitierender Abschnitt in No. 32, der durch die uns schon bekannten Septaccordsequenzen ein echt Bachsches Gepräge erhält. Überhaupt macht sich die Einwirkung Bachs, den Brahms aufs höchste verehrte, und dem er so vieles zu verdanken hat, selbst in den Volksliedern stark bemerkbar, am stärksten vielleicht in der eben erwähnten Nummer, die voll Bachscher Harmonieen und Vorhalte steckt. Sequenzen dissonierender Accorde, deren überaus mannigfaltige Anwendungsmöglichkeit und unverwüstliche Kraft auch für die moderne Musik bereits Schumann erprobt hatte, sind ausser an der an-

geführten Stelle z. B. in No. 11 und 13 sehr schön verwertet, Vorhalte von jener gesang- oder orgelmässigen Art, wie sie die gesamte Tonkunst der Alten durchdrangen, z. B. in No. 16, 17 und 18.

Wie derartige Mittel auch in den Dienst der Charakteristik im speziellen Sinne gestellt werden können, dafür liefert No. 6, „Da unten im Thale läufts Wasser so trüb", den anschaulichsten Beweis. Der unbeschreiblich schöne Ausdruck innigsten Schmerzes, der hier erreicht wird, liegt nicht in der Melodie an sich. Er wird durch die Septaccorde, die Vorhalte, überhaupt die ganze Harmonieenfolge der im reinsten Flusse bewegten Begleitung herbeigeführt. In diesem, sowie in anderen Liedern haben alle Strophen die gleiche musikalische Gestalt, wie dies ja im Volksgesang vorgezeichnet ist. Sehr häufig aber folgt Brahms dem Fortgang des Textes charakterisierend, wie es im strophisch komponierten Kunstliede zu geschehen pflegt. In Volksliedtexten ist es das gewöhnliche, dass die letzten Strophen den ersten gegenüber eine Steigerung irgendwelcher Art enthalten. Daher finden wir bei Brahms häufig anfangs eine ruhigere, dann aber eine reich figurierte Begleitung, wobei die harmonische Grundlage in der Regel festgehalten wird.*) Sehr fein ist in No. 35, „Soll sich der Mond nicht heller scheinen", eine doppelte Steigerung durchgeführt, indem die Bewegung bei der dritten und dann bei der fünften Strophe lebhafter wird. In anderen Liedern hat Brahms beinahe dramatisch charakterisiert, indem er z. B. den Worten des Mannes eine gehaltene, denjenigen des Mädchens aber eine bewegte Begleitung beigiebt, so in No. 8, „Ach englische Schäferin" und in No. 12 „Fein's Liebchen, du sollst mir nicht barfuss gehn". Hier folgen auf das Zwiegespräch, in dem ein wohlhabender Freier um „ein armes Dienstmägdelein" wirbt, noch zwei Strophen, die gleichsam die Verlobung erzählen: „Was zog er aus der Tasche? Von Gold ein Ringelein." Diese sind wieder ruhig gehalten bis auf die bewegten Schlüsse, die ähnlich wie in den figurierten Strophen gestaltet sind. Aber ein Es statt E in der Mittelstimme verleiht jetzt diesen Takten einen wunderbar zuversichtlichen Charakter. Eine Art Rückkehr in die Stimmung des Anfangs, die aber dann doch in anderer Nuancierung erscheint, treffen wir öfters an. So haben in No. 9 „Es war eine schöne Jüdin" Strophe 3 und 4, in welchen erzählt wird, wie eine Jüdin dem von ihr geliebten Schreiber ihre Hand anbietet, aber von ihm erfährt, er könne sie nur heiraten, wenn sie sich taufen lasse, eine unruhig bewegte Begleitung. Dagegen kontrastiert die Ruhe der beiden einleitenden Strophen und der Schlussstrophe, die berichtet, wie sich die Jüdin ertränkt. Ganz ebenso ist No. 29 „Es war ein Markgraf überm Rhein" behandelt, das gleichfalls mit dem Tode der Heldin abschliesst.

*) Man vergl. No. 1, 4, 10, 13, 16, 17, 18, 37, 39.

Je mehr sich ein Gedicht der Ballade nähert, umsomehr verlangt es naturgemäss fortlaufende, wechselnde Charakteristik. So sind in No. 7 die drei ersten Strophen, die erzählen, wie die Nonne Gunhilde mit ihrem Beichtvater aus dem Kloster flieht und alles Elend eines sündhaften Lebens kennen lernt, mit accordischer Begleitung versehen. Dann aber, Strophe 4—6, in denen ihre Reue und ihre Rückkehr ins Kloster berichtet wird, tritt Bewegung ein. Ihr Geständnis, das sie voll Zerknirschung vor der Äbtissin ablegt, „Hier nehmet das verlorne Kind," Strophe 7—9, ist durch Verwendung der Chromatik und harter Dissonanzen ergreifend charakterisiert. Dagegen ist Strophe 10, in der sie erkennt, dass die ganze Zeit hindurch ein Engel ihre Stelle vertreten hat, von feierlich mystischen Accorden begleitet. Es würde zu weit führen, wollten wir auch die grösste Ballade der Sammlung, das Lied „Es reit't ein Herr und auch sein Knecht" in gleicher Weise auf die Charakterisierung hin prüfen. Man überzeuge sich selbst, mit welcher Treue auch hier die Musik dem Gedichte folgt, jedoch stets ohne Überladung und ohne die rein musikalische Schönheit auch nur im geringsten zu verletzen.

Noch einige Beispiele treffendster und wirkungsvollster Charakterisierung mögen erwähnt werden. Wir sahen bereits, wie Brahms die Chromatik zu verwenden weiss. Dieselbe schneidende Härte wie in No. 7 erreicht er mit ihrer Hilfe auch in der Schlussstrophe von No. 11, wo es, nachdem im vorangegangenen Wechselgespräch der Liebende abgewiesen ist, heisst: „Die Mühle ist zerbrochen" etc., und in No. 14 „Maria ging aus wandern" von der Stelle an: „Das Kreuz, das musst' er tragen." Aber wie hier die letzte Strophe aus dem Erzählten eine sittliche Lehre zieht und dadurch über das Leiden erhebt, so tritt auch in der Musik mit den kräftigen, nachschlagenden Harmonieen die Versöhnung ein. Mit scharfen Dissonanzen ist in den letzten Strophen von No. 38 die leidenschaftliche Sehnsucht des Liebenden charakterisiert. In No. 21, worin erzählt wird, wie der Tod ein Mädchen, trotz dessen inständiger Bitten, erbarmungslos ergreift, wird in den Strophen, in welchen er spricht und handelt, die Stimme, die vorher Tenor war, zur Oberstimme. Zu dieser unheimlich wirkenden tiefen Lage der Begleitung kommt noch, dass eine Modulation in die Dominante jetzt wegfällt, so dass der Eindruck einer furchtbaren Einförmigkeit und Unerbittlichkeit entsteht. Mir persönlich erscheint noch überwältigender die Wirkung des bereits berühmt gewordenen Liedes „Schwesterlein, Schwesterlein, wann geh'n wir nach Haus" (No. 15). Hier liegt freilich ein Gedicht allerersten Ranges vor, das in knappster Form eine tieferschütternde Tragödie darbietet. Dieser Text hat eine so charakteristische Melodie gefunden, wie es im Volksliede nur selten vorkommt, und nun sehe man, wie Brahms durch seine Begleitung die Wirkung

steigert und vertieft. Von der vierten Strophe an, „Schwesterlein, Schwesterlein, was bist du blass,“ ziehen die Harmonieen mit ihren einschneidenden Nebentönen wie wankend einher. Wer dieses Stück einmal auf sich hat wirken lassen, der wird an der Berechtigung, das Volkslied zum Kunstlied zu erheben, nicht mehr zweifeln. Das, was man Tonmalerei nennt, findet sich in der ganzen Sammlung nur einmal, nämlich in No. 36 „Es wohnet ein Fiedler zu Frankfurt am Main“, wo von Strophe 3 an das Stimmen der Geige durch eine liegende Quinte im Bass angedeutet wird.

Die für Vorsänger und Chor bestimmten Lieder stehen naturgemäss von den übrigen etwas abseits. In vier Fällen (No. 43, 44, 47, 49) geht während der ersten Strophen die Begleitung unisono mit der Melodie des Vorsängers, wodurch ein schöner Contrast zu dem den Refrain singenden Chor und die Möglichkeit einer wirksamen Steigerung der nächsten Strophen geschaffen ist. In No. 45 singt der Vorsänger anfangs sogar ganz ohne Begleitung, die nur, während er pausiert, Accorde anschlägt. In den weiteren Strophen folgt dann eine zweifache Steigerung. Als das Eigenartigste dieser Lieder erscheint mir No. 48: „Nachtigall, sag’, was für Grüss’?“ Die drei ersten Strophen werden in hoher Lage accordisch und zum Teil mit Bach’schen Vorhaltsequenzen begleitet. Dann folgt Figurierung mit etwas veränderten Harmonieen. Jede Strophe der in Moll stehenden Melodie schliesst, wie übrigens auch im vorhergehenden Lied, in Dur, wodurch der seltsame Zauber, der über dem Ganzen liegt, noch wesentlich erhöht wird. Das letzte Lied der ganzen Sammlung ist das, welches Brahms schon in op. I verwertete: „Verstohlen geht der Mond auf“.

Die Volkslieder sollten in keinem Hause, in dem Kunstgesang getrieben wird, fehlen, und wer sie in geeigneter Auswahl und in schlichtem, nicht von Eitelkeit diktiertem Vortrag dem Konzertpublikum vorführt, der wird sich stets eines echten, von Herzen kommenden Erfolges zu erfreuen haben. Ich glaube, dass die Lieder neben ihrem künstlerischen auch einen sehr hohen erzieherischen Wert besitzen. Wer sie wirklich in sich aufgenommen hat, der weiss, was einfache, ungekünstelte Melodik, aber auch was kunstvolle Arbeit bedeutet und wie sich beides zu vollendeten Kunstwerken vereinigen kann.

Ausser weltlichen und geistlichen Volksliedern*) hat Brahms auch einige Choräle für Gesang bearbeitet. Er schrieb zwei Choralmotetten, d. h. mehrstimmige unbegleitete Gesänge, die nichts weiter enthalten, als den Choral, nämlich op. 29 No. 1 „Es ist das Heil uns kommen her“ und op. 74 No. 2 „O Heiland reiss die Himmel auf“, und beschloss die

*) Geistliche Volkslieder nennt man in der Regel im Gegensatz zu den Chorälen, die in erster Linie so heissen sollten, Lieder mit religiösen aber nicht gottesdienstlichen Texten, die meist in der Form des weltlichen Volksliedes gehalten sind.

Motette op. 74 No. 1 „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen" mit dem Choral „Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin". Ausserdem lässt er im zweiten Teil des Triumphliedes, das bekanntlich zur Verherrlichung der deutschen Siege von 1870 und 71 geschrieben ist, und mit einem Anklang an unsere Volkshymne beginnt, die Melodie des Chorals „Nun danket alle Gott" ertönen. Da alle diese Bearbeitungen, wie es in der Natur der Sache liegt, vorwiegend im polyphonen Stil gehalten sind, so würde uns ein Eingehen auf dieselben allzuweit in die Betrachtung der polyphonen Kunstmittel hineinführen. Die Choralbearbeitung ist ihrem Wesen und ihrer Entwickelung nach eine so selbständige Gattung der Kunstmusik, dass sie besser in anderem Zusammenhang behandelt wird*). Nur dem Bedauern darüber sei hier Ausdruck gegeben, dass die herrlichen Motetten von Brahms fast völlig unbekannt geblieben sind, weil es unserer Zeit an Interesse für den a cappella-Gesang fehlt.

Wie bei Bach neben der gesanglichen die instrumentale Choralbearbeitung steht, so auch bei Brahms. Zu seinen Lebzeiten freilich wurde nur ein einziges Stück dieser Art bekannt, Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid", das 1881 als Beilage des musikalischen Wochenblattes erschien. Schon aus dieser Komposition sah man, dass er nicht nur die Form der Gattung völlig beherrschte, sondern sie auch in engem Anschluss an die im Choral gegebene Stimmung mit echt künstlerischem Gehalt zu erfüllen wusste. Das bereits erwähnte Nachlasswerk aber zeigt ihn uns als vielseitigen Meister des Orgelchorals. Eine Besprechung dieser Sammlung, die sich übrigens keineswegs so eng an Bach anschliesst, wie in den Ankündigungen obenhin behauptet wurde, verbietet sich aus denselben Gründen wie diejenige der gesanglichen Choralbearbeitungen.

Noch ein geistliches Lied hat Brahms instrumental verwertet, nämlich das alte, uns aber durch Neudrucke und seit jüngster Zeit auch durch Wolfrums Weihnachtsmysterium wieder geläufig gewordene Wiegenlied „Joseph, lieber Joseph mein". Die anmutig wiegende Melodie desselben ist in einem der beiden Gesänge aus op. 92 der Bratsche übergeben, während die Altstimme dazu ein frei komponiertes geistliches Wiegenlied von Lope de Vega vorträgt. So tritt für den, welcher den alten Weihnachtsgesang kennt, noch eine sinnige Nebenwirkung zu der hohen rein musikalischen Schönheit des Stückes.

Auf instrumentalem Gebiet begegnen wir ausserdem nur noch zweimal Entlehnungen aus der deutschen Volksmusik. Im zweiten Satz der Sonate op. 1 ist der Text der ersten Strophe der Liedmelodie, welche das

---

*) Vergl. übrigens meine Ausführungen a. a. O.

Thema zu den beiden folgenden Variationen bildet, untergelegt, als solle er gesungen werden. (Dies Verfahren ist in den nachgelassenen Orgelchorälen gleichfalls angewendet.) Sogar „Vorsänger“ und „Alle“ ist angegeben. Der Spieler soll sich völlig in die Stimmung des Liedes und somit in den Grundcharakter des ganzen Satzes einleben können. Die beiden Variationen zeigen schon, mit welcher Freiheit Brahms, der sich später als Meister der Variationskunst zu der Höhe Bachs emporschwingen sollte, dieser Form gegenübersteht. Es sind nicht Variationen im herkömmlichen Sinne, sondern gleichsam Phantasieen über das Thema, wobei besonders die motivische Weiterführung einzelner Teile desselben zu beachten ist.

Wohl niemals haben weltliche Volksliedmelodieen in reiner Instrumentalmusik eine gewaltigere Bearbeitung erfahren als in der Akademischen Festouvertüre, deren Besprechung uns noch übrig ist. Bekanntlich schrieb Brahms dieses Werk zum Dank für seine Ernennung zum Ehrendoktor durch die Universität Breslau. Man würde sehr irren, wollte man demselben, wie es thatsächlich geschehen ist, nichts weiter als studentische Fröhlichkeit zuerkennen. Gewiss fehlt der Scherz nicht; im Gegenteil ist er durch die charakteristische Einführung des Liedes „Was kommt dort von der Höh“, das vom Fagott geblasen und von synkopierenden Bässen begleitet wird, aufs glücklichste getroffen. Aber trotzdem ist das Ganze eine gross und tief angelegte Komposition. Das beweist schon die Wahl der übrigen Liedmelodieen. Neben der bereits erwähnten erscheint im Hauptteil die Melodie zu „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus“, auch bekannt mit dem Text „Ich hab' mich ergeben mit Herz und mit Hand“, und eine Stelle aus dem „Landesvater“, die selbständig weitergeführt wird. Diese drei Melodieen sind mit eigenen Motiven zu einem echt symphonischen Satze verflochten, welchen dann das „Gaudeamus igitur“, in vollstem Orchesterglanz erstrahlend, als Koda abschliesst. Dass wir als Vorbild dieses Schlusses Webers Jubel-Ouvertüre erkennen, beeinträchtigt die durchschlagende Wirkung nicht im geringsten. Hoher Schwung und fester, männlicher Ernst, herzerfreuender Humor und warmes, tiefes Empfinden, das alles ist in der Akademischen Festouvertüre zu einem unauflöslichen Ganzen vereinigt. Mir scheint es, als leuchte uns aus ihr „Brahms' Auffassung des Studentenlebens“ und des Lebens überhaupt entgegen. Ich hasse zwar jede Ausdeutung reiner Instrumentalmusik, weil dadurch mehr und doch auch wieder weniger in sie hinein gelegt wird, als thatsächlich in ihr liegt. Aber wenn auch zum musikalischen Verständnis der Ouvertüre die Bekanntschaft mit den darin verwendeten Liedern nicht erforderlich ist, so muss es doch, wenn der Komponist einmal Lieder verarbeitet hat, erlaubt sein, aus ihrer Wahl und aus der Art ihrer Verarbeitung Schlüsse zu ziehen.

Was Brahms sonst noch instrumental verwertete, gehört der magyarischen Volksmusik an, die von jeher einen mächtigen Zauber auf ihn ausübte und die, wie wir noch sehen werden, auch in seinem freien Schaffen eine so bedeutende Rolle spielte, dass sie selbst in der Vorstellung derjenigen, die seine Werke nur oberflächlich kennen, mit der Eigenart seiner Musik eng verbunden ist. „Eigentümliche Melodiefülle, kecke Rhythmen, heldenkühnes Feuer hinter scheinbar trüber Melancholie, daneben stellenweise aufblitzend eine schier tolle Lustigkeit — alles das sind Eigenheiten der magyarischen Nationalgesänge und Nationaltänze,“ *) und alles das liess in Brahms' Natur verwandte Saiten anklingen. Ein ungarisches Lied, dessen Herkunft mir unbekannt ist, bildet das Thema der Variationen für Klavier op. 21 No. 2. Mit echt magyarischer Unruhe wechseln in demselben $^3/_4$ und $^4/_4$-Takt miteinander ab. Trotzdem hat es eine kräftige, fast marschmässige Haltung. Wenn es auch naturgemäss den Grundcharakter sämtlicher Variationen bedingt, so war doch Brahms viel zu frei und selbständig, als dass er nun alle Teile streng im ungarischen Stil hätte halten sollen. Ganz rein tritt dieser nur einmal hervor, nämlich in der sehr schönen in Moll stehenden fünften Variation.

Wichtiger als dieses Werk sind die weltberühmten ungarischen Tänze, die 1869 und 80 in je zwei Heften vierhändig bearbeitet erschienen. Allem Anschein nach haben Brahms nicht, wie vielfach geglaubt wird, gedruckte Tanzweisen vorgelegen, sondern er hat sie „den Zigeunern abgelauscht“, wie eine von seinem Verleger Simrock veröffentlichte Broschüre sagt.**) Daher dürfte es unmöglich sein, im einzelnen festzustellen, was er übernahm und was er hinzuthat. Über die Art seines Vorgehens im allgemeinen und über das Verdienst, das er sich dabei erwarb, urteilt Reimann gewiss richtig, wenn er von den Tänzen sagt: „Das Wesentlichste und Echte der Zigeunermusik ist ihnen geblieben, das Rohe, Unkünstlerische, Brutale, Abgeschmackte und Sinnlose ist ihnen genommen, und so sind diese Tänze durch Brahms in die Sphäre reiner Kunst erhoben worden, so dass sich jeder, der ernste Künstler wie der einfache Laie, daran ergötzt.“***) Nur bezweifle ich nach dem allerdings Wenigen, was ich davon kenne, dass die Zigeunermusik wirklich so viel Rohes und Sinnloses enthält, womit ich natürlich die veredelnde Arbeit, die Brahms aufwandte, nicht

---

*) Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie, II. Aufl. 1872, Seite 112.

**) „Johannes Brahms und die ungarischen Tänze.“ 1897. Es erübrigt sich, auf den Inhalt der Broschüre einzugehen, da die Sache, um die es sich damals handelte, längst erledigt ist.

***) A. a. o. S. 78.

im geringsten leugnen will.*) Es könnte auffallen, dass man trotz des Titels „Ungarische Tänze“ von Zigeunermusik spricht; doch lässt sich die ungarische Volksmusik und die Tonkunst der Zigeuner nicht mehr unterscheiden. Schon vor langer Zeit muss eine innige Durchdringung beider Elemente stattgefunden haben. Auf einzelne Eigenschaften dieser Musik kommen wir noch zu sprechen.

Was bei den Bearbeitungen Brahms' künstlerisches Interesse erregte, das alles finden wir, bald selbständig, bald in verschiedenartigster Verschmelzung mit andern Faktoren in seinen freigeschaffenen Werken wieder. Unter den Gesangskompositionen verdienen zunächst diejenigen unsere Aufmerksamkeit, deren Texten wir schon in den Volksliederbearbeitungen begegnet sind. Der Fall ist nämlich gar nicht selten, dass Brahms einen Text das eine Mal frei in Musik setzte, das andere Mal mit seiner Melodie bearbeitete. So hat er die beiden Texte: „Es wollt gut Jäger jagen“ (vierstimmige Volkslieder, Heft 2, No. 7) und „Maria ging aus wandern“ (einstimmige Volkslieder No. 14) in seiner herrlichen Sammlung von Marienliedern für gemischten Chor a cappella, op. 22, frei komponiert. Alle Texte dieser Sammlung gehören Volksliedern an und stammen aus der reichen Marienlyrik des Mittelalters. Brahms hat sie wohl aus Uhland und Kretzschmer, vielleicht auch aus Corner zusammengestellt. Auch die musikalische Behandlung ist altertümlich, aber kaum volksliedermässig. Sie nähert sich dem a cappella-Stil der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Auch einen weltlichen Text aus seinen Volksliedern hat Brahms für gemischten Chor komponiert, nämlich: „Es wohnet ein Fiedler zu Frankfurt am Main“ (einstimmige Volkslieder No. 36), op. 93, No. 1. Interessant ist, dass auch hier das Stimmen der Geige angedeutet, ja man kann sogar sagen, nachgeahmt wird. Das Ganze ist sehr frisch und hübsch, macht aber keinen Anspruch darauf, ein Volkslied zu sein. Eher kann man dies von dem einstimmigen Lied: „Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n“ (Volkslieder No. 38), op. 14, No. 6, behaupten. Hier giebt Brahms eine echt volkstümliche Melodie (a-moll) mit einfacher Begleitung. Auch die erste Nummer dieses Opus: „Soll sich der Mond nicht heller scheinen“ (Volkslieder No. 35) ist in Rhythmus und Begleitung einfach gehalten und

---

*) Die Richtigkeit meines Urteils über die Zigeunermusik finde ich bestätigt in einem Aufsatz „Die Musik der Zigeuner“ von Karl Storck (Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Jahrg. 6, H. 8 u. 9). Wenn es dort im Gegensatz zu Reimann heisst (Seite 131), Brahms habe das Wesen der Zigeunermusik nicht eigentlich erfasst, so mag auch das richtig sein; aber das thut dem künstlerischen Wert der ungarischen Tänze keinen Eintrag, und dass es Brahms nicht, wie der Verfasser meint, an Leidenschaftlichkeit fehlte, beweisen seine später zu besprechenden freien Nachbildungen der Zigeunermusik.

bringt sogar eine formelhafte Cadenz; aber im ganzen ist die Komposition doch nicht volksliedmässig, was schon aus dem Vorkommen eines Überganges von g-moll nach a-moll zu ersehen ist. Ebenso enthält op. 84, No. 5: „Guten Abend, guten Abend, mein tausiger Schatz“ (Volkslieder No. 4) nur in seinem Durteil volkstümliche Wendungen, während in dem Duett op. 66, No. 5: „Ich weiss mir ein Maidlein hübsch und fein“ (Volkslieder No. 40) zwar schon von dem synkopierten Vorspiel an neckische Anmut und in dem einstimmigen Lied op. 97, No. 4: „Dort in den Weiden steht ein Haus“ (Volkslieder No. 31) tiefe Empfindung herrscht, in beiden aber das volkstümliche Element gänzlich fehlt.

Sehr eigenartig ist es, dass Brahms in op. 97 No. 6 „Da unten im Thale läufts Wasser so trüb“ (Volkslieder No. 6) nicht nur den Schluss der Melodie des Volksliedes, sondern auch das zu derselben von ihm gesetzte Nachspiel verwertet hat. Trotzdem ist das Ganze als freie Komposition zu betrachten. Wir sehen aber hier einmal mit Bestimmtheit, dass derselben die Bearbeitung des Volksliedes vorausgegangen war. Das gleiche macht die hohe Opuszahl für diejenigen Canons in op. 113 wahrscheinlich, die über Texte der Volkskinderlieder komponiert sind. In zwei derselben (sämtliche 13 Canons sind für Frauenstimmen gesetzt), No. 4 u. 5, „Schlaf Kindlein, schlaf“ und „Wille, wille, will, der Mann ist kommen“ (Kinderlieder No. 11 u. 5), sind gleichfalls Teile der Volksliedermelodieen benutzt, diesmal die Anfänge. Der dritte hierher gehörige Canon No. 3 „Sitzt a schön's Vögerl“ (Kinderlieder No. 2) ist völlig frei behandelt.

Neben den eben besprochenen hat Brahms noch zahlreiche andere Volksliedertexte und auch volkstümliche Gedichte in Musik gesetzt, stets mit derselben echt künstlerischen Unabhängigkeit und Mannigfaltigkeit verfahrend, die wir schon bisher beobachten konnten. Einmal regt ihn ein älterer Text zur Komposition eines herb-traurigen tief empfundenen Liedes an, das man für ein Volkslied des 16. Jahrhunderts halten könnte. Nach Melodie und Harmonie steht es in der dorischen Kirchentonart und verwendet auch die formelhafte Kadenz, die in derselben gebräuchlich war. Es ist „Vergangen ist mir Glück und Heil“, das Brahms als einstimmiges Lied, op. 48 No. 6, und mit gleicher Melodie und Harmonisierung als gemischten Chor op. 62 No. 7, veröffentlichte. Wieder in anderer Weise ist die dorische Tonart in op. 14 No. 8 „Mein Schatz ist nicht da, ist weit überm See“ verwertet. Dieses Lied, das ganz wie ein modernes Volkslied periodisiert ist, würde wohl niemand ins 16. Jahrhundert verlegen; aber die streng durchgeführte alte Tonart verleiht ihm einen ganz eigenartigen Ausdruck tiefsten Schmerzes. Zu derselben Kategorie gehört die Motette op. 110 No. 2 „Ach arme Welt“,

Text aus dem 15. Jahrhundert, auch hier in der Melodie ein modern volkstümlicher Zug bei eigenartiger Verschmelzung des Alten und Neuen. Auch zwei volkstümlich gehaltene Gedichte, „Die Müllerin“ von Chamisso und „Die Nonne“ von Uhland, für Frauenchor gesetzt (op. 44 No. 5 u. 6), sind melodisch und harmonisch im Liedstil des 16. Jahrhunderts komponiert. Vielleicht mehr madrigalesk als liedmässig, aber trotzdem von frappierender Stilreinheit ist die Komposition des alten Textes „Ich schell' mein Horn ins Jammerthal“, die wieder in doppelter Gestalt vorliegt, einmal als Männerchor, op. 41 No. 1, das andere Mal als einstimmiges Lied, op. 43 No. 3.

Mit derselben Meisterschaft, mit der Brahms den Ton des älteren Volksliedes zu treffen weiss, hat er gelegentlich auch echte moderne Volkslieder geschaffen, die jeden anheimeln, weil sie, wie es J. A. P. Schulz treffend vom Volkslied verlangt, „den Schein des Bekannten an sich tragen“. Hierher gehört vor allem das Wiegenlied, op. 49 No. 4, „Guten Abend, gute Nacht“. Der Text der ersten Strophe steht im 9. Band der „Volksbücher“ von Carl Simrock, die zweite Strophe soll auf Veranlassung des Verlegers hinzugedichtet worden sein. Brahms hat das Lied seiner Freundin Frau Bertha Faber in Wien zugeeignet.*) Ganz schlicht gliedern sich die beiden Teile der Melodie in viertaktige Perioden mit zweitaktigen Unterabschnitten und bewegen sich, ohne zu modulieren im Umfang einer Oktave; und doch liegt eine Fülle innigster Zartheit in diesen wenigen Takten beschlossen. Vielleicht wird dieses Lied noch einmal allgemeines Volksgut. Vielleicht werden die Mütter ihre Kinder damit in den Schlaf singen, ohne von dem Namen des Komponisten eine Ahnung zu haben. Dann wäre aus dem alten Text und der neuen Melodie auch im kulturgeschichtlichen Sinne ein Volkslied geworden. Grösser angelegt ist die Komposition von Uhlands hübschem, echt volkstümlichen Gedicht „Sonntag“, op. 47 No. 3. Daher fällt hier der reich bewegten Begleitung eine wichtigere Rolle zu. Aber die Melodie ist die eines Volksliedes. Die letzte Periode schliesst sogar zunächst auf der Terz und erst bei der unmittelbar folgenden Wiederholung auf dem Grundton, wie es in unsern Volksliedern so häufig vorkommt. Nur ein Nonensprung ist vielleicht nicht ganz volksliedmässig.

Dass nur selten von wirklichen Volksliedern gesprochen werden kann, liegt in der Natur der Sache. Brahms war eine viel zu individuelle und reiche Künstlerpersönlichkeit, als dass ihn das wirkliche Volkslied mit seinem doch sehr ins Allgemeine gehenden Charakter mehr als vorübergehend hätte anziehen können. Dagegen ist es nicht selten, dass ein Lied

*) Vergl. Ophüls a. a. O. S. 499.

in Rhythmik, Melodik und Harmonik zwar die Einfachheit des Volksliedes besitzt, aber doch irgend welche Züge aufweist, die demselben fremd sind. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür ist das bekannte „Vergebliches Ständchen", op. 84, No. 4. Der erste Teil mit seinen stufenweise abwärts gehenden Sequenzen und der Anfang des zweiten Teiles mit der einfachen Art des Wechsels von Tonica und Dominante sind ganz volksliedmässig; aber die nun folgende prägnante Einführung des Dis in A-dur, das nicht etwa als Leitton zur Dominanttonart auftritt, dem vielmehr schon im nächsten Takt ein D gegenüber gestellt wird, geht weit über das Volkslied hinaus. Ohne diesen höchst individuellen Zug jedoch würde dem Liede sein Bestes, die volle Entfaltung seiner Grazie, die ohne Frage der Schlusspartie vorbehalten ist, fehlen. Ähnlich ist in op. 7, No. 5 „Die Trauernde" alles volkstümlich, nur nicht der seltsame Wechsel der Moll- und Durterz auf der Tonica. Was aber wäre das Lied ohne diesen schneidenden Ton der Klage, den man nie wieder vergisst, wenn man ihn einmal gehört hat! Ein drittes Lied, das gleichfalls über einen Volksliedtext komponiert ist, und an welchem sich ähnliche Beobachtungen machen lassen, ist op. 105, No. 3 „Klage". Doch mag das Vorstehende genügen.

Einen andern Fall haben wir in No. 2, op. 75, „Guter Rat", vor uns. Hier ist zwar der Text und der melodische Gehalt volkstümlich, nicht aber die äussere Form; denn das häufige Zweistimmigsingen von Volksliedern hat mit dem dialogisierenden Duett, wie es hier vorliegt, nichts zu thun. Beachtenswert ist die Kunst, die Brahms in diesem Gesange aufgewandt hat. So natürlich und einfach der erste Melodieabschnitt, Rede der Tochter, dahinfliesst, so war es doch möglich, durch Umkehrung desselben eine ebenso schöne Melodie zu bilden, in der nun die Mutter antwortet. Am Schluss des Ganzen kehrt die Anfangsmelodie wieder, aber nun, dem Inhalte des Textes entsprechend, aus dem $^2/_4$- in den $^6/_8$-Takt umgesetzt. Im gleichen Verhältnis zum Volkslied steht eine im übrigen ganz anders geartete Komposition, der Begräbnisgesang, op. 13, für Chor und Blasinstrumente, mit dem alten Text „Nun lasst uns den Leib begraben". „Die Melodie durchaus volksliederartig, jeder Ton wie gemeisselt." Mit diesen Worten schliesst Spitta seine schöne Würdigung dieses gewaltigen, viel zu wenig bekannten Werkes.*)

Ähnlich wie im ersten Sonatensatz in der Regel der durchsichtigen Melodik des ersten die kunstvolle Durchführung des zweiten Teiles gegenübersteht, so beginnt auch Brahms nicht selten, dem natürlichen Bedürfnis nach Steigerung folgend, seine Gesänge in der einfachen Weise des Volksliedes, um dann einen höheren Flug zu nehmen. So ist es z. B. in

*) A. a. O. S. 399.

dem Frauenchor „Nun stehn die Rosen in Blüte", Text von Heyse, op. 44, Heft 2, No. 1, wo die Sextensprünge der Melodie im ersten Teil durchaus volkstümlich sind, ferner in dem gemischten Chor op. 62, No. 1 „Es wollt' die Jungfrau früh aufstehn", Text aus dem „Wunderhorn", und in den einstimmigen Liedern „Therese" von Keller, op. 86, No. 1, und „Salamander" von Lemcke, op. 107, No. 2. Zuweilen ist nur der enge Anschluss der Melodie an die Verszeilen volkstümlich; denn für das Volkslied ist es charakteristisch, dass das Ende der Verszeile stets mit einer Cäsur der Melodie zusammenfällt. Diese Übereinstimmung lässt sich z. B. in op. 62, No. 4 „Dein Herzlein mild" von Heyse und in op. 48, No. 5 „Trost in Thränen" von Goethe beobachten. Beide Gedichte stehen dem Volkslied nahe.

Inhaltliche Entlehnungen aus der deutschen Volksmusik, mit der allein wir es bis jetzt zu thun haben, finden sich in Brahms' Gesangskompositionen nur selten. In op. 69 No. 8 „Salome" von Keller, „Singt mein Schatz wie ein Fink", erklingt anfangs im Bass der Grundton zugleich mit seiner Quinte als eine Art Orgelpunkt, über dem sich die Melodie aufbaut. Dies erinnert an den Dudelsack und an die primitivste Begleitung von Tanzweisen. Offenbar ist das Lied gleichsam als ein idealisiertes Tanzlied gedacht.

Merkwürdigerweise verschmäht es Brahms nicht, hier und da von gewissen sentimental trivialen Wendungen Gebrauch zu machen, die ihre Heimat wohl bei den tiroler Gebirgsbewohnern haben, heute aber als Charakteristikum des Volksliedes der östlichen Alpen überhaupt gelten können. Es sind jene allbekannten, wohl aus dem Jodeln hervorgegangenen Schlussphrasen, die sich zuerst innerhalb des Septimen- oder Septnonenaccordes der Dominante bewegen, um dann in die Tonica zu gehen. Ihre Trivialität beruht, wie ich glaube, darauf, dass sie uns durch die starke Hervorhebung der Dominanttöne die Beziehung zur Tonica und damit den Cadenzcharakter mit übertriebener Deutlichkeit aufdrängen, daher einerseits das Überspannte, Sentimentale, andererseits das Flache, Selbstverständliche, das in ihnen liegt. Natürlich wirkt jede Wendung im Zusammenhang anders als in der Isolierung, wenn sie auch ihren Grundcharakter niemals verleugnen kann. So sind auch die in Rede stehenden Phrasen in den seltenen Fällen, in denen sie bei Brahms vorkommen, durch ihre Umgebung wesentlich gemildert, aber ihre unangenehme Wirkung fühlt man doch durch. Man betrachte op. 95 No. 4 „Der Jäger" von Halm, dessen munterer Text im Volkston gehalten ist und übrigens eine Anlehnung an den Gesang der Gebirgsbewohner nahe legte, und das Duett op. 75 No. 3, dem zwar ein aus Böhmen stammender Text zu Grunde liegt, dessen Melodie aber fast durchweg deutschvolkstümlich ist. Sogar in dem sonst

so schönem Liede „Wie Melodieen zieht es" op. 105 No 1, Gedicht von Klaus Groth, findet sich eine Wendung der oben bezeichneten Art. Offenbar hat Brahms in seiner Freude an dem urwüchsig Volkstümlichen das Bedenkliche solcher Phrasen nicht immer empfunden. Wer diese kleine Schwäche dazu benützt, um ihn herabzusetzen, wer es wagt, den Vorwurf der Trivialität auch nur im geringsten zu verallgemeinern, etwa weil Brahms häufig eine Stimme in Sexten mit der Melodie gehen lässt, was übrigens bei ihm meist eine herrliche Klangfülle ergiebt, der ist entweder vom Parteihass verblendet oder er ist gänzlich unfähig Brahms zu verstehen, in dem wir zweifellos einen der innerlich vornehmsten Künstler zu verehren haben.

Nach dem, was bisher über Brahms' Schaffensart gesagt wurde, ist es nicht verwunderlich, dass gelegentlich auch aus einem Liede mit nicht volkstümlichem Text das musikalisch volkstümliche Element herausklingt. Ein Beispiel hierfür wurde soeben erwähnt. In Schenkendorfs „Erinnerung", op. 63 No. 2, ist der erste Teil geradezu eine Volksliedmelodie im guten Sinn. Viel häufiger aber ist es, dass volkstümliche Texte ganz wie Kunstlieder behandelt werden, nur dass selbstverständlich die ihrem Charakter entsprechende Einfachheit gewahrt wird. Solche Kompositionen sind unter den einstimmigen Liedern z. B. op. 7 No. 4, op. 14 No. 7, op. 48 No. 2 und 3, unter den Duetten op. 20 No. 1 und 2, unter den Chören op. 62 No. 5 und 6. Eine bestimmte Art von volkstümlichen Dichtungen war mit volkstümlichen Mitteln der Musik nicht gut zu bewältigen, die Ballade nämlich. Der ihr entsprechende musikalische Ausdruck ist im deutschen Volkslied wenigstens nicht anzutreffen. Er wurde erst, seit Zumsteeg, von den Kunstmusikern ausgebildet. Gewiss enthalten die Balladen Loewes viel volkstümliche Melodik. Aber je mehr sich seine Texte von der Aussprache einer einheitlich lyrischen Stimmung entfernen, je mehr charakteristischen Ausdruck sie verlangen, umsomehr tritt das Volkstümliche zurück. Bei Brahms handelt es sich nur um die charakteristische Ballade. So kommt es, dass „Das Lied vom Herrn von Falkenstein", eine echte Volksballade, die er Uhlands Volksliedersammlung entnahm (op. 43 No. 4), zwar kraftvoll und trotzig, aber nicht volksliedmässig gehalten ist. Ebenso versah er die sich ans ältere Volkslied anlehnende Ballade „Verrat" von Lemcke, op. 105 No. 5, mit wilder, echt balladenhafter Musik, die aber dem Volkslied fern steht.

Brahms war der erste Meister, der sich zu der Volkspoesie fremder Nationen ebenso hingezogen fühlte, wie zu der deutschen. Zwar hatte schon Schumann ein spanisches Liederspiel geschrieben und verschiedene Gedichte des Schotten Robert Burns komponiert. Aber was er und andere in dieser Beziehung thaten, erscheint doch nur wie ein Aus-

flug in fremde Länder, während sich Brahms in denselben geradezu heimisch machte. Dass er dabei die Nationalmusik der betreffenden Völker nicht unverwertet liess, ist bei seiner Natur, die von allen Seiten her künstlerische Anregung in sich aufzunehmen wusste, nur selbstverständlich. Aber „wenn er Volkslieder der verschiedensten Nationen in Musik setzt, geschieht es doch nicht, um den Charakter ihrer Nationalmusik nachzuahmen. Er kann gelegentlich von dort her ein Motiv entnehmen, aber der Hauptzweck ist ihm, Musik im Sinne seiner eigenen Individualität zu machen. Wäre es anders, so würden wir in den ‚Liebesliedern' Walzer im Charakter der Russen, Polen, Serben, Türken, Perser, Malayen haben; die ‚Kränze' (op. 46 No. 1) wären hellenisch und das tief deutsch empfundene ‚Es träumte mir, ich sei dir teuer' (op. 57 No. 3) spanisch".*) Den mit diesen Worten treffend gekenntzeichneten Stand der Dinge müssen wir unverrückt vor Augen haben, wenn wir die Einwirkung der fremden Nationalmusik näher untersuchen wollen. Die russischen, polnischen etc. Gedichte, auf welche unser Citat hinweist, sind Übersetzungen oder Nachbildungen von Daumer, von dessen Dichtungen Brahms eine besonders grosse Zahl komponiert hat. Alle diese Lieder enthalten keine nationalen Anklänge; dazu war Daumers Poesie offenbar zu persönlich gefärbt. Wirkliche Volkslieder dagegen und Gedichte, die ihnen nahestehen, boten Gelegenheit zum Hervortreten nationaler Motive.

Obgleich Brahms einige italienische volkstümliche Gedichte komponierte, von Heyse, Kopisch und andern übersetzt, so sind doch Anklänge an die italienische Volksmusik kaum zu bemerken. Höchstens der Schluss der Barcarole, op. 44 No. 3, mit der Wiederholung des Quartenintervalles ist vielleicht als Andeutung des nationalen Elementes zu betrachten.

Häufiger und ganz klar hervortretend sind die Anlehnungen an die Eigenart der spanischen Volksmusik. In dem von Heyse übersetzten „spanischen Lied", op. 6 No. 1, finden wir ausser dem graziösen, tanzähnlichen Rhythmus, anfangs auch den für die spanische Guitarrenbegleitung so charakteristischen liegenden Grundton, über welchem bald die Quinte, bald die kleine Sexte ertönt, ferner die Nebeneinanderstellung solcher Dreiklänge, deren Grundtöne um eine kleine Terz von einander entfernt sind, auch mit Rückkehr auf den ersten Dreiklang, wie C-dur, a-moll, C-dur, endlich die Verwendung des übermässigen Dreiklanges und dissonierender Accorde, welche die übermässige Sekunde enthalten. Alles dies giebt dem Liede eine entschieden spanisch-nationale Färbung. Aber es ist bezeichnend für Brahms, dass der Dureinsatz im ersten Teil so ganz und gar nicht national ist. Auch „Vom Strande" nach dem Spanischen von

*) Ph. Spitta, a. a. O. S. 403.



Eichendorff, op. 69 No. 6, hat ausgeprägt spanisches Kolorit. Hier wird dasselbe durch die Figuren der rechten Hand, welche die Melodie umspielen, und durch die guitarrenähnliche Begleitung der linken erreicht, die jedesmal das zweite Achtel des zweiten Viertels (auch dieses Lied steht im Dreivierteltakt) stark betont, wobei der Accent öfters auf den übermässigen Dreiklang fällt. Dem Text entsprechend ist auch in der „Serenade“ von Schack, op. 58 No. 8, der spanische Charakter angedeutet, während in dem bekannten „Ständchen“ von Kugler, op. 106 No. 1, die Begleitung nur von fern an die Guitarre gemahnt.

Ganz eigen steht es mit der Musik, die Brahms zu schottischen Texten schrieb, nicht zwar mit der zu der Ballade „Edward“, die er als Duett in dem bereits charakterisierten Balladenstil behandelte (op. 75 No. 1), wohl aber mit den beiden unvergleichlich schönen Gesängen aus Ossian. Man kann nicht sagen, dass Elemente der schottischen Volksmusik in sie übergegangen seien. Aber sie muten uns an wie Gesänge eines längst dahingeschwundenen Heldenvolkes, das, stark in Gefühl und That, mit der düsteren, es umgebenden Natur eng verwachsen war, in der ihm auf Schritt und Tritt Geister begegneten, eines Volkes, wie wir uns die alten Kelten, unter denen der sagenhafte Sänger Ossian lebte, vorstellen. In dem Gesang aus „Fingal“, dessen Übersetzer nicht ermittelt ist, op. 17 No. 4, trägt schon die Zusammenstellung der den Frauenchor begleitenden Instrumente dieses urzeitliche Gepräge: Harfe und zwei Hörner. Man denkt unwillkürlich an den Sänger und an den Krieger des Heldenzeitalters. Wenn der erste Teil im gehaltenen Rhythmus eines Trauermarsches, den die Hörner besonders wirksam markieren, und in einer Melodie, die sich nur in wenigen Tönen und in kleinem Umfang bewegt, einherschreitet, so ergreift uns das wie Urlaute der Trauer. Dann wird die Klage milder. Das Bild des im Kampfe gefallenen Jünglings tritt in den Vordergrund. Von da wenden sich die Gedanken zu seinem nun verödeten Hause. Mit elementarer Gewalt senkt uns die Stelle „Die grauen Hunde heulen daheim“ etc. jene furchtbaren Schauer ins Herz, die der Tod und die wilde Gebirgsnatur dem ungebrochen fühlenden Menschen einflössen. Wie hier ein Jüngling, so wird in „Darthulas Grabgesang“, aus Herders Volksliedern entnommen und für sechsstimmigen Chor a cappella gesetzt, op. 42 No. 2, ein Mädchen betrauert. Im Anfang glauben wir den betenden Priester zu hören, dem der Chor antwortet. Auch hier bildet der Mittelsatz einen Contrast. Er schildert den Frühling, den Darthula nun nicht mehr sehen wird. In beiden Gesängen wirkt die Auslassung der Terz in den Schlussaccorden besonders leer und unheimlich, und ebenso wesentlich ist die Nebeneinanderstellung diatonischer, aber nicht verwandter Dreiklänge, die infolge des Mangels an festen Beziehungen die Seele in jene weite, dämmer-

hafte Stimmung versetzen, die textlich und musikalisch den Untergrund der Gesänge bildet. Mit diesen Kompositionen steht Brahms ganz für sich. Er hat darin keinen Vorgänger und wird auch nicht so bald einen Nachfolger finden.

Abgesehen von der deutschen Volksdichtung hat ihm keine Nationalpoesie so viele Texte geliefert, wie die der slavischen Völker. Sie stammen fast ausnahmslos aus zwei Sammlungen von J. Wenzig und von S. Kapper.*)

Viele von ihnen sind ganz ohne nationale Anklänge komponiert, ja, wir haben sogar ein Beispiel kennen gelernt, in dem sich deutsch-volkstümliche Melodik geltend macht. Ein ähnlicher Fall scheint in op. 44 No. 4 „Fragen" vorzuliegen, wo die kleine Steigerung bei Wiederholung des Anfangs an Wendungen des deutschen Volksliedes erinnert. Andere Gesänge haben etwas Fremdartiges an sich, ohne dass man doch mit Bestimmtheit sagen könnte, es sei slavisch, so op. 85 No. 4 „Ade" und op. 69 No. 1 „Klage" mit seinem eigentümlichen Rhythmus und der Verwendung des Tritonus. Dagegen scheint mir die Art, wie sich in op. 69 No. 4 „Des Liebsten Schwur" die Melodie anfangs in den Tönen des Dreiklanges bewegt, auf einen Einfluss von Böhmen her hinzudeuten; denn solche instrumentale Wendungen sind in den dortigen Volksliedern, die offenbar zum grossen Teil aus gespielten Tanzweisen hervorgingen, häufig. Im allgemeinen jedoch ist uns die slavische Volksmusik, die sich natürlich mannigfach gliedert, noch viel zu wenig bekannt, als dass Brahms seine Gesänge je nach der Herkunft der Texte etwa als böhmisch oder serbisch hätte charakterisieren können. Auch würde dies jedenfalls seiner künstlerischen Absicht fern gelegen haben. Wohl aber giebt es Gesänge, in denen eine allgemein slavische Einwirkung unverkennbar ist. Am stärksten tritt sie vielleicht in op. 95 No. 1 „Das Mädchen" hervor, einem Lied, das Brahms auch als gemischten Chor mit Sopran-Solo veröffentlichte, op. 93 No. 2. Hier haben wir die in slavischen Melodieen so häufige Accentuierung des zweiten Schlages im $^3/_4$ Takt, ferner den Wechsel zwischen ungeradem und geradem Takt, die Wiederholung einer Melodiephrase mit Ausschmückungen, die rasche Aufeinanderfolge des Dur- und Molldreiklanges der gleichen Stufe, endlich die Versetzung eines Melodieteiles, der in Moll steht, um eine kleine Terz aufwärts, so dass er nun in der verwandten Durtonart erklingt. Die Versetzung einer Phrase auf die grosse Terz ist ja im deutschen Volkslied etwas ganz gewöhnliches; aber gerade die Veränderung der Tonalität, die hierbei nicht zustande kommt, ist für die slavische Volksmusik charakteristisch. Brahms hat diese sehr wirksame Rückung

*) Wenzig, Slovakische Volkslieder, Halle 1830 (nach Ophüls benutzte Brahms wahrscheinlich eine spätere Auflage), Kapper, Die Gesänge der Serben, Leipzig 1852.

auch in dem Chor „Verlorene Jugend", op. 104 No. 4, verwendet. Weitere Züge, die er von den Slaven übernahm, sind in rhythmischer Hinsicht der Gebrauch des $^5/_4$ Taktes (op. 85 No. 3 „Mädchenlied", wo nur am Schluss $^6/_4$ Takt eintritt), in Bezug auf Harmonik die Verwendung und auch Accentuierung übermässiger Accorde (op. 69 No. 9 „Mädchenfluch"), in Bezug auf Melodik die an die Gesangsweise der Orientalen erinnernde häufige Berührung des gleichen Tones (op. 95 No. 5 „Vorschneller Schwur", Mittelteil), die bereits erwähnte Verwertung des Tritonus, den unser Volksgesang nicht kennt, und überhaupt eine Bevorzugung der Quarte (op. 85 No. 3, Vorspiel, op. 95 No. 5, Mittelteil).

Wie sehr Brahms durch all dieses das ein- und mehrstimmige Lied um neue Ausdrucksmittel bereicherte, ist leicht einzusehen. Man muss staunen, dass trotz der Neuheit seines Vorgehens nirgends ein Umhertasten, ein verfehlter Versuch zu bemerken ist. Alle diese Kompositionen sind Meisterwerke ersten Ranges. Ein Lied freilich, das bisher noch nicht erwähnt wurde, wird man geneigt sein, höher als alle andern zu stellen, ich meine: „Von ewiger Liebe", op. 43, No. 1, nach dem Wendischen von Wenzig: „Dunkel, wie dunkel". Dieser gewaltige Gesang, der eigentlich viel mehr ist als ein Lied und uns wirklich aus tiefstem Dunkel in die lichtesten Höhen emporhebt, trägt allerdings nicht viele Züge der slavischen Volksmusik an sich; aber das Wenige bestimmt doch wesentlich seinen Charakter mit. Der Anfang mit dem raschen Übergang von h-moll nach D-dur, der an die vorhin beschriebene Versetzung in die kleine Terz erinnert, ist doch auf slavischem Boden gewachsen und ebenso später die Ausschmückung einer eben dagewesenen Phrase. Beides wirkt entschieden stimmunggebend.

Wenn es wahr ist, dass schon im 16. Jahrhundert slavische Motive in die ungarische Volksmusik übergingen,*) und wenn man bedenkt, dass Ungarn sowohl an nord- als an südslavische Gebiete grenzt, so ist es nicht auffallend, dass uns die slavische und die magyarische musikalische Eigenart verwandt erscheint. Freilich würden uns bei genauerer Bekanntschaft mit der Volksmusik beider Nationen die Unterschiede wohl klarer zum Bewusstsein kommen, als dies bis jetzt geschieht; aber so geläufig sind sie uns doch auch jetzt schon, dass es Brahms trotz der verwandtschaftlichen Züge, die sich auch bei ihm nicht verleugnen, möglich war, das slavische und das ungarische Element ziemlich scharf auseinander zu halten. Wie bereits angedeutet, hat keine andere ausländische Nationalmusik so intensiv auf seine schöpferische Phantasie gewirkt, wie die

*) Vergl. L. von Marguet über ungarische Volksmusik, „Neues Wiener Tageblatt", 17. Dezember 1901.

ungarische. Er hat dieselbe auf vokalem Gebiet nur in den Zigeunerliedern*) verwertet. Aber diese allein würden genügen, um die Richtigkeit unserer Behauptung zu beweisen. Hier stehen Rhythmik, Melodik und Harmonik in gleicher Weise unter ungarischem Einfluss. Sämtliche Lieder bewegen sich im $^2/_4$ Takt, den man den ungarischen Nationaltakt nennen könnte. Dabei fällt häufig der Hauptton auf den zweiten, statt auf den ersten Taktteil, so im Chor von No. 3 in op. 103. Sehr charakteristisch ist es auch, dass die Perioden nicht selten aus einer ungeraden Taktzahl bestehen (vergl. No. 1 u. 3 in op. 112), eine Eigenheit, die der deutschen Volksmusik gänzlich fremd ist, die wir aber in slavischen und ungarischen Melodieen sehr häufig antreffen. In der Begleitung herrscht meist jene leidenschaftlich aufgeregte Unruhe, welche in die Zigeunermusik namentlich durch das Cimbal hineingetragen wird. So hat gleich im ersten Liede die rechte Hand Achteltriolen, die linke aber je zwei Sechszehntel und eine Achtelpause. Überhaupt wird viel mit Pausen und Synkopen gearbeitet. Die Melodieen sind durch Bevorzugung bestimmter Intervalle charakterisiert. Eine grosse Rolle spielt die Quarte einschliesslich des Tritonus, sowohl sprungweise als auch in stufenweiser Fortschreitung oder mit Umschreibungen erreicht, und ferner, häufig in Verbindung mit ihr, die kleine Terz.**) Auf die eigenartige Stellung der Quarte deuten auch die überaus zahlreichen Plagalschlüsse hin, also die Kadenz von der Unterdominante statt von der Dominante aus, wobei gewöhnlich der Dreiklang der ersten Stufe vorausgeht und die Oberstimme meist einen Terzensprung nach abwärts und wieder zurück ausführt. Dieser charakteristische Schlussfall, sowohl in Moll als auch in Dur, ist in den Zigeunerliedern fast eine stehende Formel. Daneben kommt auch die Kadenzierung mit der dritten und ersten Stufe vor, wobei die Oberstimme mit dem Terzensprung nach aufwärts beginnen kann. Ganz im Sinne der ungarischen Melodik ist die zuweilen instrumentale Führung der beiden äusseren Singstimmen. Man betrachte in op. 103 No. 2 die Oktavensprünge und die chromatischen Gänge des Basses, in No. 5 die gebrochenen Accorde in Sopran und Bass. Abgesehen vom Tritonus bringt Brahms in der Gesangsmelodie nur selten übermässige Intervalle, jedenfalls weil sie für den Gesang nicht recht passend sind. Dagegen durften sie, die ein wesentliches Merkmal der Zigeunermusik ausmachen, in

---

*) Die Zigeunerlieder op. 103 und die vier späteren in op. 112, für vier Solostimmen mit Klavierbegleitung, gehören in jeder Beziehung zusammen. Die Texte, von Hugo Conrad übersetzt, wählte Brahms aus einer 1888 mit Originalmelodieen erschienenen Sammlung, „25 ungarische Liebeslieder", aus.

**) Vgl. op. 103 No. 1, II. Teil, No. 3 Tenor-Solo, No. 4 Sopran-Solo, No. 7 II. Teil op. 112 No. 2 Anfang.

der Harmonie nicht fehlen. Namentlich in No. 2 und 10 treten die übermässigen Accorde hervor. Zu der schmerzlichen Klage des letztgenannten Liedes stimmt auch die seltsame harmonische Unentschiedenheit seines Anfangs. Es steht in g-moll; aber man weiss anfangs nicht, ob die Moll- oder die Durterz die Oberhand gewinnen wird. Von anderer Art ist die harmonische Unbestimmtheit in No. 1 bei dem Übergang von a- nach e-moll. Hier machen die dissonierenden Accorde ganz den Eindruck einer schwebenden und unkontrollierbaren, aber doch wild erregten Bewegung, wie ihn die Zigeunermusik so oft hervorruft. Von wunderbarer Wirkung ist die grosse Terz auf der zweiten Stufe in Moll, also mit Erhöhung der vierten Stufe (No. 8 u. 10), und ebenso die Erhöhung der sechsten (No. 9). Der liegende Grundton, der aller primitiven Musik, soweit sie überhaupt Versuche zur Mehrstimmigkeit macht, gemeinsam zu sein scheint und offenbar bei den fremden Völkern treuer festgehalten wurde als bei uns, kommt in No. 1, 8 u. 9 mit schöner Wirkung zur Verwendung.

Dass Brahms trotz dieser energischen Vertiefung in die fremde Weise des musikalischen Denkens doch nie den rein künstlerischen Zweck aus dem Auge verlor und stets dem individuellen Zuge seiner Phantasie folgte, beweisen die prachtvollen Bachschen Sequenzen in No. 7 u. 8, beweist auch das ganze Lied No. 11, das ausser der Versetzung einer Melodiephrase auf die kleine Terz und einer charakteristischen, aus zwei Accorden bestehenden Überleitung kaum etwas Fremdes enthält. Wären die Zigeunerlieder eine Studie und nicht ein künstlerischer Erguss, so könnten sie niemals die zündende Wirkung ausüben, deren sie überall sicher sind.

Für Brahms, den Instrumentalkomponisten, kommt nur die deutsche, slavische und ungarische Volksmusik in Betracht; denn wenn er auch zu No. 1 in op. 10 angiebt: nach der schottischen Ballade „Edward“ in Herders „Stimmen der Völker“, und wenn er auch dem Intermezzo op. 117 No. 1 die Worte vorsetzt: „Schlaf' sanft, mein Kind, schlaf' sanft und schön! Mich dauert sehr, dich weinen sehn,“ schottisch, aus Herders Volksliedern, so hat er damit zwar gesagt, dass ihn diese Dichtungen zu den beiden Kompositionen anregten, aber sie haben ihn nicht veranlasst, zu schottischen Motiven zu greifen. Vielmehr klingt die Ballade durch die Verwendung der dorischen Cadenzformel, die hier thematisch weiter geführt wird, an das ältere, das Intermezzo durch die Art seiner Melodik an das moderne deutsche Volkslied an.

Wie Brahms zu den von Haydn geschaffenen volkstümlichen Grundlagen unserer Instrumentalmusik steht, wurde bereits im allgemeinen erörtert. Gerade die Eigenart seiner Melodik, das Weitausladende, Weitgeschwungene derselben, das, wenn man es analysiert, in der Verwendung

weiter Intervalle und im Durchlaufen eines grossen Umfanges innerhalb weniger Takte besteht, ist nicht deutschvolkstümlich. Das erkennt man am leichtesten an solchen Melodieen, die in Rhythmik und Periodisierung nicht von denjenigen der Klassiker abweichen. Ich nenne, um nur einiges Wenige herauszugreifen, das erste Thema des B-dur-Sextettes, op. 36, das Hauptthema im ersten Satz des Violinkonzertes und das Seitenthema im ersten Satz der Violinsonate op. 78. Diese und zahlreiche andere Themen verlangen in der Ausführung ein fortwährendes Zu- oder Abnehmen der Tonstärke und häufig auch kleine Tempoveränderungen, während die Themen der Klassiker und auch die der Romantiker, abgesehen natürlich von der Cantilene des Adagios, in der Regel mehr nach Art des Volksliedes, wenn einmal der richtige Ton getroffen ist, nur eine ganz geringe, oder überhaupt keine Nuancierung zulassen, diese vielmehr den Durcharbeitungsteilen vorbehalten bleibt.

Es wäre auffallend, wenn Brahms trotz dieses allgemeinen Unterschiedes gegen seine Vorgänger nicht doch auch dem deutschvolkstümlichen Element in seinen Instrumentalwerken gelegentlich eine Stelle vergönnt hätte. Wie er in seiner ersten Sonate ein wirkliches Volkslied bearbeitete, so bewegt sich in der ziemlich zur gleichen Zeit entstandenen f-moll-Sonate, op. 5, seine Phantasie zum Teil in volkstümlichen Bahnen. Im zweiten Satz von „Andante molto“ an erklingt eine schöne, volksliedmässige Melodie in Des-dur, die zuletzt fast wie ein Choral behandelt wird. B. Vogel, der auf diese Stelle hinwies, hat ganz recht, wenn er sagt, man glaube leise Anklänge an „Steh' ich in finstrer Mitternacht“ zu vernehmen.*) Das zweite Thema des vierten Satzes, gleichfalls Des-dur, erscheint wie ein feierliches Volkslied. Später wird es zu einem Canon und zu andern contrapunktischen Combinationen verwendet. Als „edel volkstümlich“ erwähnt Vogel noch das erste Thema im Streichquintett op. 88, und im ersten Satz des Streichquartetts op. 67, findet er Volksliederanklänge.**) Er hätte auch den vierten Satz dieses Werkes mit seinem wie eine behagliche Tanzweise daherschlendernden Hauptthema nennen können. Dagegen hat Brahms im Finale der ersten Symphonie aus den schlichten Mitteln der volkstümlichen Melodik und Rhythmik einen wahren Triumphhymnus geschaffen. Es ist jene ganz einfache, zuerst von den Violinen vorgetragene Melodie C-dur, die, von einem unbeschreiblich schönen Hornruf eingeleitet, zu dem düster unruhigen Anfang des Finale und damit gleichzeitig zum ersten Satz den wirksamsten Contrast bildet und einen versöhnenden und erhebenden Abschluss herbeiführt.

---

*) Joh. Brahms, Musikheroen der Neuzeit, IV. Bd. 1888. S. 24.

**) A. a. O. S. 42–43.



Das deutschvolkstümlichste Instrumentalstück von Brahms ist die Serenade op. 11. Die Serenade oder, wie man im 18. Jahrhundert sagte, Nachtmusik, die aus den von Musikanten auf der Strasse dargebrachten Ständchen hervorging, hat in der lockeren Aneinanderfügung ihrer beliebig vielen Sätze und in der durchsichtigen Einfachheit aller dieser Teile den Zusammenhang mit ihrem volkstümlichen Ursprung während der klassischen Zeit stets bewahrt. Das beweisen die Serenaden von Mozart, das Septett von Beethoven, das Oktett von Schubert. Während Brahms in seiner zweiten Serenade durch Weglassung der Violinen mehr Nachdruck auf ein eigenartiges, stimmunggebendes Klangkolorit legte, und die ganze Komposition demgemäss gestaltete, ist er in der ersten der volkstümlichen Richtung treu geblieben. Gleich der Anfang mit der liegenden Quinte im Bass hat pastoralen Charakter. Mehr oder weniger deutliche Anklänge an die Weisen der Schalmei oder des Dudelsacks gehören zu denjenigen volkstümlichen Zügen, die der künstlerischen Instrumentalmusik schon vor Bach eigen waren und sich im Lauf der Jahrhunderte nur wenig verändert haben. Ganz auf eine einfache, sehr hübsche Volksliedmelodie gebaut ist das zweite Scherzo und ebenso das Trio zu demselben, dessen Thema, das sich in den fünf ersten Tönen der Durtonleiter bewegt, uns wie ein Kinderlied anmutet. Auch das Seitenthema des Rondo hat volkstümlichen Charakter und erscheint später in der Mittelstimme unter Begleitung der liegenden Quinte.

Wenn sich die Klassiker einmal an die Nationalmusik eines fremden Volkes anlehnten, so geschah es entweder aus dramatischen Zwecken (man denke an Mozarts „Entführung“ und an Beethovens „Ruinen von Athen“) oder nur ganz gelegentlich. So blieben das feurige ungarische Finale in Haydns erstem Trio und der gleichfalls ungarische Mittelsatz des Rondo im A-dur-Violinkonzert von Mozart vereinzelte Erscheinungen. Erst Schubert machte von ausländischen und zwar von magyarischen Motiven reichlichen Gebrauch, aber doch vorzugsweise in Werken, die mehr zur Unterhaltung, als zur künstlerischen Erhebung bestimmt waren, in seinen zahlreichen vierhändigen Tänzen und Märschen. Später traten die Bearbeitung und Nachbildung fremder Nationalweisen fast gänzlich in den Dienst der Virtuosen- und Salonmusik,*) bis sie durch Volkmann, in erster Linie aber durch Brahms zu ernsten Kunstfaktoren erhoben wurden.

An die slavische Volksmusik lehnt sich seine instrumentale Erfindung nur in seltenen, aber doch unverkennbaren Fällen an. Der Anfang des

---

*) Auch die ungarischen Rhapsodieen von Liszt rechne ich zur Virtuosenmusik; denn so charakteristisch auch die einzelnen Melodieen bearbeitet sein mögen, so ist doch die Verbindung der Teile eine äusserliche und vollzieht sich in bloss virtuosenhaftem Passagenwerk.

Quasimenuetto im Streichquartett op. 51, No. 2 in a-moll, mit scharfer Betonung jedes ersten Schlages im $^{3}/_{4}$-Takt und mit einer Triole auf jedem letzten Viertel, mit der liegenden Quinte und dem bald darauf folgenden Plagalschluss hat entschieden slavischen Charakter, in geringerem Masse auch der Anfang des letzten Satzes, der zuerst auf der Dominante E, dann aber auf dem D-dur-Dreiklang einen Einschnitt macht. Solche Rückungen sind sowohl in der slavischen als in der ungarischen Volksmusik bekannt. Auch das schöne Thema von op. 117, No. 3 wäre ohne das Vorbild slavischer Melodieen nicht entstanden. Man beachte die Ausschmückung der ersten Melodiephrase und die Dehnung des Themas am Schluss des Stückes.

In weit höherem Grade wurde Brahms' Phantasie auch auf instrumentalem Gebiet durch die magyarische Volksmusik befruchtet. Ein ganzes Rondo à la Zingarese und dergleichen zu schreiben, war nicht neu. Aber es giebt doch kein Stück, das sich an hinreissender Kraft und intensiver Wirkung beispielsweise mit dem Finale des Klavierquartetts in g-moll, op. 25, messen könnte. Synkopierter Rhythmus, liegender Grundton, übermässige Sekunde und charakteristische Vorschläge vereinigen sich, um das Hauptthema durchaus magyarisch erscheinen zu lassen, und ebenso prägnant sind die Seitenteile gehalten. Da finden wir einmal ein scharf hervorgehobenes F in e-moll, ein anderes Mal wilde Läufe, wie sie bei den Zigeunern das Cimbal ausführt etc. Einen so durch und durch ungarischen Satz hat Brahms, wie mir scheint, nicht wieder geschrieben. Am nächsten steht ihm wohl das Finale des Streichquintetts op. 111, das nicht nur in seiner magyarischen Melodik und Rhythmik, sondern sogar in einzelnen Wendungen auffallend an die „Zigeunerlieder" erinnert. Dagegen ist im Finale des Violinkonzerts zwar das erste Thema mit dem punktierten Rhythmus, dem betonten zweiten Schlag in der Begleitung, dem geworfenen Achtel im dritten Takt, der raschen Modulation in die verwandte Molltonart magyarisch; aber im ganzen sind doch mehr nur Elemente der ungarischen Volksmusik benutzt, und es giebt Stellen, an welchen dieselben gänzlich fehlen. Auch das Scherzo des Sextetts op. 36, das nicht nur im Hauptthema mit nachschlagender Begleitung, sondern sogar im Thema des Trio, obgleich dasselbe im $^{3}/_{4}$-Takt steht, ungarischen Charakter hat, ist nicht so spezifisch magyarisch wie das Finale in op. 25.

Für die souveräne Meisterschaft, mit der Brahms die verschiedensten musikalischen Mittel beherrschte und jeden Augenblick in richtiger Abwägung gegen einander anzuwenden wusste, giebt es kaum etwas Bezeichnenderes als die Stellen magyarischen Stils, die er in im übrigen nicht national gefärbte Sätze einwob. Die schöne, ungarisch gehaltene achte Variation in op. 23 (vierhändige Variationen über ein Thema von Schumann) ist noch nicht ganz hierher zu rechnen, da die einzelne Variation

doch immer mehr oder weniger ein selbständiges Gebilde ist. Dagegen ist es interessant zu sehen, dass er sogar in den Walzer, also in einen echt deutschen Tanz, das ungarische Element einführt. In No. 11 der vierhändigen Walzer op. 39 stellt er Fis-dur und fis-moll einander gegenüber und giebt dem ersten Teil eine ungarische Schlussformel. In No. 14 findet sich eine Rückung von a- nach g-moll und ein echt ungarischer scheinbarer Querstand zwischen As und A. Die Weisen der Zigeuner auch im Adagio anklingen zu lassen, hat, soviel mir bekannt, vor Brahms niemand gewagt. Man beachtete früher nur die schnellen, czardasähnlichen Stücke der Zigeunermusik, während doch die langsamen, mit ihren seltsam figurierten Melodieen und ihrem eigenartigen Auf- und Abwogen mindestens ebenso anziehend sind. Das hat Brahms lebhaft gefühlt und für seine Zwecke meisterhaft verwertet. Der Ton wilder Klage, den der Mittelsatz im Adagio des Klavierquartetts op. 26 anschlägt, war bis dahin nicht gekannt gewesen. Die Figuren der Melodie, die Unruhe des Rhythmus, die Dissonanzen der Begleitung, das alles ist hier der Zigeunermusik nachgebildet. Ähnlich verhält es sich im Mittelsatz des Adagios des Clarinettenquintetts op. 115. Sein Thema besteht aus einer ebenso clarinettenmässigen wie echt zigeunerischen Figur, und schon die Überleitung, obgleich wieder im $^3/_4$ Takt, ist ungarisch gehalten. Aber alles ist ruhiger, abgeklärter, als in op. 26. Das ist Volksmusik, in die reinste, edelste Kunst erhoben.

Es wäre ein grosser Irrtum, zu glauben, Brahms sei da, wo er sich an ausländische Nationalmusik anlehnte, nicht originell gewesen. Dies scheint B. Vogel gemeint zu haben, da er über das Allegro passionato des Klavierkonzertes in B-dur das nachstehende sonderbare Urteil abgab: „In den Momenten unheimlicher Wildheit greift es zu den Lauten der Zigeuner, in den dazu den grellsten Gegensatz bildenden Augenblicken zarter Schwärmerei greift Schumanns Muse versöhnend ein, und nur da, wo die Reflexion nach einer Verbindung der feindlichen Gegensätze trachtet, bleibt Brahms originell.“ So wenig hier eine wirkliche Reminiscenz an Schumann vorliegt, sondern nur eine der seinigen ähnliche Ausdrucksweise, so wenig sind hier und sonst die der Nationalmusik entnommenen Stellen unoriginelle Entlehnungen. Man prüfe, ob sie einander ähnlicher sind als es bei Kompositionen, die den gleichen Stil aufweisen, selbstverständlich ist.

Die intensive Heranziehung volkstümlicher Elemente mannigfachster Art ist aus Brahms' Schaffen garnicht wegzudenken und auch nicht weg zu wünschen. Ohne dieselbe wären wir nicht nur um die Volksliederbearbeitungen für Gesang, die Akademische Festouvertüre und die ungarischen Tänze, sondern auch um zahlreiche seiner freien Schöpfungen ärmer, und wieder für andere Werke hätten ihm weite, tief in unser Seelenleben eingreifende Gebiete des musikalischen Ausdrucksvermögens gefehlt.



BÜCHER

228. **Hermann Schröder: Die symmetrische Umkehrung in der Musik.** Ein Beitrag zur Harmonie und Kompositionslehre, mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung im Stile moderner Harmonik. VIII. Beiheft der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

229. **Hermann Abert: Robert Schumann.** Bd. XV der illustrierten Monographieensammlung „Berühmte Musiker", herausgegeben von Prof. Dr. Heinrich Reimann. (Mk. 4.) Verlag: „Harmonie", Berlin.

230. **Meyers Grosses Konversations-Lexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. II. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

231. **Woldemar Sacks: Der Fall Lessmann.** Ergänzungen zum Prozess Lessmann-Wolfradt und Anderes. (Mk. 1.) Verlag: G. Birk & Co., München.

228. Hermann Schröder unterscheidet in dem vorliegenden VIII. Beiheft die symmetrische musikalische Umkehrung von der einfachen. Diese kehrt eine Melodie um mit Rücksicht auf die beizubehaltende Tonart und wird deshalb in der praktischen Musik oder Contrapunktik natürlich häufiger vorkommen, als jene symmetrische Umkehrung, die jeden Intervallschritt der Melodie genau umkehrt, so dass die entstehende Melodie nicht nur ihrer Richtung, sondern auch ihrem Tongeschlechte nach zu der gegebenen im Gegensatz steht. Beim oberflächlichen Durchblättern der Schrift könnte man glauben, es handle sich darin nur um eine geistreiche Spielerei; aber das ist keineswegs so! So mechanisch sich das Verfahren des Autors auch äusserlich ausnimmt und ausnehmen muss, einen höchst eigenartigen und wichtigen Einblick in das innere Wesen der Musik gewährt es doch. Es ist klar, und gerade vom Schreiber dieser Zeilen ausführlichst nachgewiesen worden, dass die Wesensgesetze der Melodik sich äusserlich als Bewegungsgesetze, nämlich als Vereinigung der Richtungsgesetze mit dem Gesetz der Intervallik darstellen. Daraus folgt, dass eine umgekehrte Melodie das Gegenteil der ursprünglichen ausdrücken muss. Bleibt die Umkehrung in der Tonart, d. h, ist sie intervallisch ungenau, unsymmetrisch, so werden die beiden Melodieen ungefähr im Gegensatz von Ja und Nein oder von Frage und Antwort stehen. Ist die Umkehrung aber genau, d. h. symmetrisch, d. h. steht auch das Tongeschlecht beider Melodieen im Gegensatz, so ist auch ihr gesamter Stimmungsgehalt nunmehr verschieden, sie verhalten sich ähnlich wie Freude zu Schmerz, Hoffnung zu Verzweiflung, Geniessen zu Entsagung. Dies alles hat nun der Autor an zahlreichen Beispielen höchst trefflich nachgewiesen. Leider verbietet Raummangel, auf seine höchst instruktive Art näher einzugehen. Aber man halte z. B. das bekannte erste Präludium des „Wohltemperierten Klaviers" von J. S. Bach neben seine symmetrische Umkehrung und konstatiere die durch das Verfahren des Verfassers geradezu messbare Verschiedenheit der Stimmung und des Ausdruckes! Oder man beobachte die interessanten Resultate der symmetrischen Umkehrungen von Chorälen, klassischen Sonaten und Symphoniesatzteilen oder Volks-

liedern! Hat doch **Schröder** das **Mendelssohnsche Duett** „Wenn sich zwei Herzen scheiden" nicht nur völlig umgekehrt, sondern diese Umkehrung auch mit neuem, natürlich gegensätzlichem Text versehen: „Wenn sich zwei Herzen finden". Er nennt dies „musikalische Parodie". Doch ist das Wort „Parodie" hier im ernsten Sinn zu nehmen. Denn was dabei herauskommt, ist höchst musikalisch und recht wohlklingend. Der Autor tritt für eine Wiedereinführung der alten Tonarten („in modern harmonischem Sinne") ein und meint: „Sollen nicht neben Sonne und Mond auch die Sterne leuchten? Die symmetrische Umkehrung giebt uns die Fackel zum Anzünden in die Hand!" Am Schluss stellt er die Ergebnisse seiner Untersuchungen auf theoretischem und praktischem Gebiet zusammen. Deren wichtigste sind: Bereicherung des Accord-Materials und der Harmonie-Verbindungen, insbesondere der Nonen-Accorde; Gewinnung neuer Melodieen; Gewinnung der musikalischen Parodie durch Unterfügung neuer, geeigneter Texte in symmetrisch umgekehrter Gesangsmusik; endlich: „die symmetrische Umkehrung als Kompositions-Technik für melodisch-harmonische Gegenwirkungen an Bildung von Variationen, symphonischen Durchführungssätzen und bei der möglichen Umbildung ganzer Musikstücke". **Curt Mey.**

229. Der bekannten Sammlung schliesst sich der neue Band würdig an. Kurz und lebendig schildert Hermann Abert das Leben Robert Schumanns, indem er ihn selbst viel aus seinen Briefen und Aufsätzen sprechen lässt, und die Künstlererscheinung im Hinblick auf ihre Zeit betrachtet, also gewissermassen ein Charakterbild auf dem kulturhistorischen Hintergrund seiner Zeit entwickelt. Im zweiten Teil des Werkes wird eine durch zahlreiche Notenbeispiele erläuterte Einführung in die Werke des Meisters gegeben, unter denen ganz natürlich den Klavierwerken der bei weitem breiteste Raum gegönnt ist. Die Ausstattung ist die bekannte reizvolle; abgesehen davon, dass Künstler, wie Fidus, Paul Thumann, Sascha Schneider, Max Klinger u. s. w. zur Illustration beigetragen haben, befinden sich so viele Porträts und interessante Abbildungen in dem Werk, wie noch kaum in einem früheren Bande dieser Sammlung.

230. „Astilbe bis Bismarck" lesen wir auf dem Rücken des vor kurzem erschienenen II. Bandes. Wie nahe beisammen auch diese beiden Wörter in der Buchstabenfolge zu stehen scheinen, so erweisen sich doch 1824 eng gedruckte Spalten nötig, um die alphabetische Brücke zwischen ihnen zu schlagen. In der Lösung der Raumfrage liegt die grösste Schwierigkeit für ein Lexikon und gerade darin die grösste Meisterschaft des Meyerschen Werkes. Allen Wissenschaften bis ins Einzelne den ihnen gebührenden Raum zuzuweisen; unter dem vielen Neuen das wirklich Bedeutende als solches zu erkennen und das oft recht anspruchsvoll auftretende Unbedeutende auf seinen wirklichen Wert zurückzuführen; bei Wahrung des Gesamtumfanges dafür zu sorgen, dass die Abhandlungen der ersten Bände sich nicht auf Kosten der letzten ausdehnen: das sind Aufgaben, die an die Urteilskraft der Redaktion die höchsten Anforderungen stellen, die aber auch im „Grossen Meyer" mustergültig gelöst sind. Nur schwer widerstehen wir der Versuchung, auch noch über die wundervollen Farbendruck- und Holzschnitt-Tafeln sowie über die ausgezeichneten Kartenbeilagen zu sprechen. Doch unser Raum ist leider gemessen.

231. Noch waren die Wunden frisch, die sich der Kläger Otto Lessmann von dem Beklagten Heinz Wolfradt in seinem auch in der „Musik" beleuchteten Prozess schlagen liess, als Woldemar Sacks mit seiner Kampfschrift auf dem Platz erschien, die das Material vorlegte, dessen sich Wolfradt bei seiner Verteidigung bedient hatte. Auf Sudermann, der den Schauspielkritikern zu Leibe rückte, folgt Sacks, der für die Musikrezensenten sein Messer wetzt. Zwar war es taktisch unklug von ihm, den „Fall Lessmann" zu erweitern und fast der gesamten Berliner Musikkritik den Fehdehandschuh vor die Füsse

zu werfen. Die Frage ist nun aber einmal brenzlich geworden, und so hat Sacksens Broschüre auch für die Allgemeinheit gewissen Wert. Sie giebt ein Stück „Sittengeschichte" und beleuchtet die Gefahr, die dann entsteht, wenn die kommerzielle und redaktionelle Leitung eines Blattes in eines Mannes Händen liegt. Sacksens „J'accuse" ist eine heftige Streitschrift und ihr unerquickliches Motiv ist zu stark instrumentiert. Doch „es rast der See und will sein Opfer haben". Fragt sich nur, ob sein Opfer überhaupt des Opferns wert ist. Es bleibe unberührt, in wie wenig Punkten der ehrlich kämpfende Sacks unrecht hat. Schliesslich bringt unsere gute Sonne ja alles an den Tag; und schon stehen, wie der „Kunstwart" mitteilt, vier weitere Lessmann-Prozesse auf dem schwarzen Brett. Vae victis! Richard Wanderer.

MUSIKALIEN

232. Alfred Schattmann: „Johanniskind", vierzehn Sommerlieder, op. 2. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg; Fünf Lieder aus „Schönheit" (Verse von Gust. Klitscher), op. 3. Ebenda.
233. James Rothstein: „Fünf Lieder im Volkston", op. 51; „Vier Lieder für hohe Stimme", op. 54. Ebenda.
234. Alexander von Fielitz: „Sechs Gedichte von Anna Ritter", op. 76. Ebenda.
235. Georg Göhler: „Fünfunddreissig indische Liedchen", op. 2. Verlag: C. A. Klemm, Leipzig; „Drei scherzhafte Liedchen". Ebenda.
236. Friedrich Schaffner: „Ballade", op. 6. Verlag: Alfr. Schmid Nachf., München; „Sehnsucht", op. 9 No. 2; „Gott grüsse dich", op. 10 No. 3; „Frühling", drei Lieder, op. 17. Ebenda.
237. Gustav Thudichum: „Sechs Lieder", op. 1; „Gebt Raum, Gedichte von Ada Negri", op. 2; „Drei Lieder", op. 3; „Drei Gesänge", op. 4 (2 Singstimmen); „Volkskind", op. 5; „Vier Gesänge", op. 6; „Zwei Lieder", op. 7; „Wittenborg", Ballade, op. 8; „Fünf Gesänge" (Bariton), op. 9; „Vier Lieder" (Alt), op. 10; „Der erste Ball", Liederkreis (Anna Ritter), op. 11; „Drei Lieder" (hohe Stimme), op. 12; „Drei Lieder" (Bass), op. 13; „Belsazar", Ballade, op. 14; „Der Sänger", Ballade, op. 15. Ebenda.
238. Otto Naumann: „Vier Lieder", op. 3. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.
239. W. Heinemann: „Vier Gesänge", op. 12. Ebenda.
240. Fritz Kauffmann: „Zwei Gesänge", op. 35. Ebenda.
241. Franz Schubert: Deutsche Tänze, op. 33, mit Hinzufügung von Frauenstimmen, Violine und Cello von Eusebius Mandyczewski. Verlag: Robitschek, Wien.
242. August Reinhard: Sonate No. 2 für Harmonium und Klavier, op. 85. Verlag: Carl Simon, Berlin.
243. Oskar Wermann: op. 130. Vier Vortragsstücke für Violine und Orgel (Harmonium oder Pianoforte). Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.
244. T. Akimenko: „Romance pour Alto avec accompagnement de Piano". Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig.
245. Jos. Haydn: Oktett für zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte (F-dur). Mit genauen Bezeichnungen versehen und herausgegeben von Friedr. Grützmacher. Partitur und Stimmen. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
246. Felix Weingartner: op. 26, Quartett in f-moll für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

232. Wer in seinen ersten Liederreihen als Anfänger schon so viel gute, ausdrucksvolle Musik zu bieten vermag wie Schattmann, von dem ist noch manches ausgereifte, wertvolle Gebilde zu erwarten. Dem Komponisten scheint das Düstere, Sinnende offenbar besser zu liegen als das Graziöse, Freudige. In diesem Falle geht er auf ausgefahrenen Geleisen (z. B. „Der Erntetag"). Auch die Klavierbegleitung sinkt öfters (z. B. „Werbung") zur Etude herab. Von Vorbildern hat sich der Komponist ebenfalls noch nicht freigehalten. Dagegen sind ihm die beiden Gedichte Paul Remers („Die Hütte" und „Herbstgang") wesentlich besser gelungen, als selbst unserm feinsinnigen d'Albert.

233. Rothsteins Lieder im Volkston geben sich als anspruchslose, gefällige Musik, die sich keine höheren Ziele steckt. Bei der Wiederholung derselben Melodie in verschiedenen Strophen möge der Autor künftig die Variierung beachten. In der vorliegenden Fassung wirkt das Lied „Dort auf dem Weg" dadurch direkt monoton. Die Lieder op. 54 stehen auf einer höheren Stufe, wenngleich mancherlei, so zum Teil die Klavierbegleitung, nicht befriedigen kann. „Ich schleiche meine Strassen" kann infolge der getroffenen Stimmung als das beste aller Lieder Rothsteins bezeichnet werden.

234. Alexander von Fielitz taucht immer mehr im Wasserspiegel der Sentimentalität unter. Die vorliegenden Lieder (op. 76) bieten dafür ein erschreckendes Beispiel. Das ist gerade für Fielitz doppelt schade. Das Publikum wird vielleicht dennoch diese Lieder lieben lernen und zwar umso mehr, als es in ihnen alte Bekannte (Schumann, Goldmark, Humperdinck und viele andere) Schritt auf Schritt begrüssen kann.

235. Es soll hier lediglich vom Komponisten Göhler und nicht vom Musikschriftsteller und Dirigenten die Rede sein. Da muss ich offen gestehen, dass mich die indischen Liedchen nach Wilbrandt arg enttäuscht haben. Es ging ihnen ein grosser Ruf voraus, und dieser scheint nach meiner Anschauung ungerechtfertigt. Wollte man ein Reminiscenzenjäger sein, so könnte man mit Leichtigkeit Rich. Strauss (No. 11), Meyerbeer (No. 13), Gounod (No. 20), Chopin (No. 25), auch sonst starke Anklänge an Mascagni herausfinden. Doch ganz abgesehen hiervon fehlt den meisten der Liedchen der innere Kern. Selbst die fortschrittlichste und interessanteste Harmonik vermag da nicht hinüberzutäuschen. Das dritte, Dr. Ludwig Wüllner gewidmete Heft halte ich für das beste. Es will mir ferner dünken, als ob dem Komponisten zur Zeit noch das richtige Gefühl für die Schlüsse mangelte. Die scherzhaften Liedchen wird Göhler wohl selbst nur als harmlose Gelegenheitsmusik bezeichnen lassen. Göhler ist erst bei op. 2 angelangt. Das rechtfertigt noch die Hoffnung, dass der Komponist in Zukunft Besseres bieten wird.

236. Schaffner ist, wie er sich uns zeigt, durch und durch Dramatiker. Selbst im engen Rahmen des Liedes will es bei ihm toben und dröhnen. Das zartinnige Gefühl wird erdrückt von einem leidenschaftlichen, glutvollen Sichausleben. Von diesem Gesichtspunkte aus kann man Schaffners Lieder als wertvolle, gehaltige Musik einschätzen. Kraftvoll deklamiert giebt sich die „Ballade", stürmisch „Gott grüsse dich", während „Mainacht" (op. 17 No. 3) mehr einer inneren Stimmungswelt entstammt. Die Bühne wird diesem Komponisten vielleicht erst die einzig richtige, verdiente Beurteilung zu teil werden lassen.

237. Eine eigenartige Erscheinung unter unseren zeitgenössischen Gesangslyrikern ist Thudichum. Mehr rückschrittlich verfolgt er eher die Bahn Brahms' als die Hugo Wolfs. Bei ihm büsst merkwürdigerweise die Klavierbegleitung an Bedeutung ein, ein zähes Festhalten an überkommenen Phrasen und Schlusswendungen tritt zu Tage, während der Sangbarkeit Sorgfalt zugewandt ist. Auch auf Grund dessen glaube ich nicht, dass Thudichum als „komponierender Dilettant" hingestellt werden darf. Wer die einzelnen dichterischen Vorlagen mit soviel Ernst, künstlerischer Wahrheit und Ausdauer zu durchdringen vermag, der verdient vollauf den Namen: Komponist. Eine andere Frage ist freilich die,

wie Thudichums Lieder gewertet werden dürfen. Da kann man je nach Standpunkt freilich eine verschiedene Anschauung haben. Ich für meinen Teil möchte da keine allzu günstige Prognose stellen. Auch die Vorkämpfer der modernen Kunst sollten aber abseits Wandelnde nicht vonvornherein — ich erinnere nur an den Fall Peter Gast — endgültig verdammen.

238. Naumanns Lieder zeichnen sich vor allem durch natürliche Frische und Gefühlswärme aus. Der Komponist ist bestrebt, auch in der Harmonik Neues zu bringen. Die Vertonung des H. Benzmannschen „Totenvöglein" gehört zu jenen nicht allzu zahlreichen Gesängen, die wirklich zu ergreifen vermögen.

239. Heinemanns Gesänge können im besten Fall als Gesangsübungen angesehen werden. Text und Musik stimmen in keiner Weise mit einander überein.

240. Anna Ritters „Im Felde" ist von Kauffmann nicht unglücklich in Musik gesetzt, die Stimmung getroffen, während „Märzensturm" einen starken Zug ins Triviale aufweist.

Dr. Ludwig Schiedermair.

241. Bearbeitungen, wie die der Deutschen Tänze, Opus 33, von Schubert, stehe ich ziemlich ablehnend gegenüber. Der zarte, poetische Duft, der in diesen Schubertschen Nippes enthalten ist, gewinnt dadurch keineswegs. Rühmend sei trotzdem anerkannt, dass die Bearbeitung von Eusebius Mandyczewski recht geschickt gemacht ist, nur die Zwischenspiele hätten etwas weniger dürftig ausfallen können, und dass der Text von Joseph Winter besser ist, als der Leonhard Steinersche, den Karl Flitner seiner Bearbeitung der Deutschen Tänze für gemischten Chor zu Grunde gelegt hat.

242. Die d-moll-Sonate für Harmonium und Klavier von dem bekannten Harmonium-Komponisten August Reinhard ist eine gediegene Arbeit und zu gleicher Zeit ein dankbares Vortragsstück. Als besonders gelungen ist die Durchführung des ersten Teils zu bezeichnen und auch der letzte Satz birgt viel Interessantes und Schönes, weniger sagt mir das Andante zu. Das Reinhardsche Werk sei hiermit bestens empfohlen, umsomehr, da die Ausführung im Verhältnis zu der Wirkung der Sonate als eine leichte bezeichnet werden muss.

Max Puttmann.

243. Diese 4, Hofkonzertmeister Max Lewinger gewidmeten, nicht schwierigen Stücke eignen sich nicht übel für Kirchenkonzerte; besonders empfehlenswert erscheinen mir No. 2 und 3, Pastorale und Gebet; No. 1 Largo ist ziemlich konventionell, No. 4 Canzone erinnert in der Stimmung stark an Raffs schöne Pastorale op. 85 No. 2.

244. Ein die russische Herkunft nicht verleugnendes, stimmungsvolles Stück. Die Doppelgriffstellen im Mittelsatz bieten nur wenig Schwierigkeit.

245. Den Freunden der jetzt erfreulicherweise wieder mehr gepflegten Blaskammermusik wird die schöne Neuausgabe dieses prächtigen echthaydnschen Oktets sehr willkommen sein. Es besteht aus 4 Sätzen; den langsamen bilden ansprechende Variationen, das Menuett hat 2 Trios, bei Haydn eine Seltenheit.

246. Die Sprache eines Feuergeistes, die uns andauernd fesselt, auch wo sie uns zum Widerspruch reizt. Dies ist freilich nur beim Scherzo der Fall, das bis auf das tief empfundene Trio bizarr ist und m. E. weder das Pizzicato noch Ponticello geschickt und klangschön verwendet. Wenig quartettmässig ist auch der langsame Satz, da er im wesentlichen ein freilich sehr ansprechendes, warm empfundenes Violinsolo bietet. Grossartig sind aber die beiden Ecksätze, namentlich das Finale wirkt begeisternd; es ist durchaus originell, während der erste Satz mitunter leise an Beethovens f-moll-Quartett gemahnt. Diese beiden Sätze erheben sich hoch über die meisten neueren Quartette; sie sind ein sprechender Beweis für Weingartners Gedankenreichtum und sein ernstes, rein künstlerisches Streben; sie stellen auch einen Fortschritt gegen Weingartners erstes Quartett dar.

Dr. W. Altmann.



DER KUNSTWART (München) 1903, No. 10—11. — Ein Aufsatz R. Batkas „Lex Parsifal" nimmt Stellung zu der aktuellen Parsifalfrage. Nach Batka singt der Parsifal-Bund „das alte Starenlied von 1882 weiter, statt seine Leier auf die Tonart des 20. Jahrhunderts einzustimmen". Freilich ist auch Batka eigentlich nicht für die Freigabe; er sagt: „Mag Goethe seinen Faust der Welt überwiesen haben; Wagner hat seinen Parsifal kaum aus flüchtiger Laune auf Bayreuth beschränkt gewünscht; er wusste vermutlich, warum er das that." Trotzdem besitzt die Freigabe sehr schlimme Seiten: wenn sie auch für unbemittelte Kunstfreunde Vorteile mit sich brächte, die Nachteile für alle würden grösser sein. Wenn man mit Parsifal eine Ausnahme macht, wer kann ermessen, in welcher Weise diese Thatsache künftighin ausgenützt werden könnte! Doch nützen solche Betrachtungen nichts; „Der romantische Traum des grossen Idealisten, der Nation auf die Dauer ein Kunstwerk zu hinterlassen, zu dem sie aus allen Gauen hinpilgert, einmal muss er zu Ende gehen!" — „Paul Gerhardt und sein Denkmal" von H. Steinhausen knüpft an die Lübbener Denkmalfrage an; das schönste Denkmal dieses „nur in seiner Innerlichkeit und Unscheinbarkeit grossen Mannes" wäre „Wiederbelebung zum Mit- und Fortleben durch besondere Pflege seines Gesanges". — Karl Grunskys Abhandlung „Bruckners Symphonieen" legt das Hauptgewicht auf Bruckners Erfindungsgabe; dem Adagio, für das Bach und Beethoven als Vorbilder in Betracht kommen, stellt Grunsky an die Seite das Scherzo, von dem er sagt: „Bald scheint es dazu bestimmt, die übermächtige Spannung des Ernstes auszulösen, der im Adagio und womöglich auch in den Ecksätzen aufgespeichert ist; bald kehrt es den Sinn von Orgelklängen und Gottesdienst hinweg zu freiem Spiel und Tanz in der Natur, in dieser österreichischen Natur, deren Wälder und Berge dem Komponisten so heimatlich traut, deren Bewohner ihm verwandt und lieb gewesen sind: wenn einer Bruckner am hellsten ins Auge blicken will, dann muss er die Trios spielen!" — An den gehaltvollen Aufsatz „Die Natur bei R. Wagner" von Paul Schubring schliesst sich Georg Göhlers Studie „Felix Draeseke als Liederkomponist", welche zeigt, wie Draeseke, trotzdem er ursprünglich auf Berlioz und Lizst fusste, nicht zur „ausschweifenden Moderne" überging, sondern einen neuen Typus des modernen Musikers schuf, „der darum zunächst unbeachtet bleiben musste, weil er in keiner Weise durch die extreme Richtung seines Schaffens auffiel, den neuen zu altmodisch, den Philistern zu eigenartig erschien". Göhler nennt Draesekes Lieder „Lieder, die allgemein zugängliche Stimmungen zur Freude lebendig und gesund fühlender Menschen in eine künstlerische Welt erheben, die vor allen Dingen als Hausmusik bester Art verstanden und genossen sein wollen."

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1903, No. 1 und 2. — Der neue Jahrgang wird eingeleitet durch einen „Chinesische Musik-Ästhetik" betitelten Aufsatz von W. Cohn-Antenorid. Danach war diese Literaturgattung so gross, dass der Katalog der kaiserlichen Bibliothek in Peking vom Jahre 1790 über diesen

Gegenstand ausschliesslich der Noten fast 500 Nummern aufzählt; schon die ältesten chinesischen Theoretiker aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend geben eine ganz psychologische Erklärung der Musik. Von der Sprache ausgehend, kannten jene altchinesischen Musik-Ästhetiker ebenfalls schon den Unterschied zwischen Poesie, Musik und den verwandten musischen Künsten. Kong-Hutius um 500 vor Christi Geburt kannte schon eine ganz ausgebildete Musik-Ethik. Nach gründlichen Ausführungen kommt der Verf. zu dem Schluss, es sei eine Verständigung zwischen uns und den Chinesen über die Grund-Ideen der musikalischen Theorie wohl möglich. — Reinhold Starke schreibt über „Die Orgelwerke der Kirche zu St. Elisabet in Breslau". Unter dem Titel „Beethoveniana" veröffentlicht Robert Eitner eine Mitteilung des Malers August von Klöber, dem Beethoven im Jahre 1817 in Mödling zu einem Porträt sass. Der Schilderung einer solchen Sitzung, die stets von dem Klavierspiel von Beethovens Neffen begleitet wurde (Beethoven korrigierte diesem dabei trotz seiner Taubheit jeden Fehler) und die stets nach 3/4 Stunden durch Beethovens Ungeduld beendigt wurde, seien die folgenden kennzeichnenden Worte entnommen: „Beethoven sah stets sehr ernst aus, seine äusserst lebendigen Augen schwärmten meist mit einem etwas finsteren, gedrückten Blicke nach oben, welchen ich im Bilde wiederzugeben versucht habe. Seine Lippen waren geschlossen, doch war der Zug um den Mund nicht unfreundlich. — Er sprach gern von der anmassenden Eitelkeit und dem verkehrten Geschmack der Wiener Aristokratie, auf die er niemals gut zu sprechen war, denn er fand sich eigentlich zurückgesetzt oder nicht genugsam verstanden."

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT 1903, Februar. — Ernest Newmans Artikel „Herbert Spencer as musician" beschäftigt sich mit Spencers Buch „Facts and comments". „Ungedruckte Briefe von Franz Liszt, Anton Rubinstein und Charlotte Birch-Pfeiffer" veröffentlicht H. Abert; sie sind an J. J. Abert gerichtet: Liszt bedankt sich in seinem Briefe (Weimar, 6. Juni 1859) für die Widmung des „Märchens"; Rubinsteins Schreiben (St. Petersburg, 24. Dezember 1864) enthält den Dank für die Übersendung der Partitur „Columbus"; Ch. Birch-Pfeiffers Brief ist ihre Entgegnung auf Aberts Ansuchen um Umarbeitung des Textes seiner Oper „Anna von Landskron". Letzterem Schreiben sei die folgende Stelle entnommen: „Der Librettist steht ganz auf gleicher Stufe mit einem Arzt: stirbt ein Patient, so hat ihn der Doktor umgebracht, kommt er durch, so hat es seine Natur gethan — und fällt eine Oper, so ist, ohne Frage, das Libretto die Ursache, macht sie Furore, so spricht man von der Musik — und berührt das Libretto niemals! — So ist es mindestens bei uns in Deutschland!" — Als Ergänzung zu Sachs' Aufsatz „Zur weiteren Entwicklung der Kammermusik" stellt Wilhelm Altmann einige Fälle zusammen, in denen die Komponisten von Kammermusikwerken das Thema eines Satzes in den anderen Sätzen wiederholen; das älteste Beispiel hierfür ist Schuberts Es-dur-Klaviertrio, in dessen Finale das Thema des Andante zweimal erscheint; von Mendelssohn und Schumann bis auf die allerneueste Zeit finden sich zahlreiche andere Beispiele.

BOHEMIA (Prag) 1903, Nr. 63. — „Richard Wagner und Fritz Porges" von J. St. Österreicher zeigt, welcher Anteil Heinrich Porges' Bruder Fritz, einem früh verstorbenen Arzt, daran zukommt, dass Wagners Laufbahn in Wien wieder in aufsteigender Linie sich bewegte; der Aufsatz schildert das künstlerische Treiben im Café „Zur goldenen Krone" und giebt u. a. eine schöne Schilderung des Eindrucks, den Wagners Konzert im Theater an der Wien auf die Zuhörer machte. Auch manche interessante persönliche Erinnerungen enthält der Artikel.



FREISTATT (München) 1903, S. 972f. — Ein trefflicher Aufsatz von Felix Adler: „E. T. A. Hoffmann und Beethovens c-moll-Symphonie" befasst sich mit der prächtigen Kritik Hoffmanns über die genannte Symphonie, die nach Adler „zu den prächtigsten Dokumenten von Hoffmanns musikalischer Sezierkunst gehört". Es ist ganz erstaunlich, wie Hoffmann in den Geist des Werkes einzudringen vermochte. Der ganze bestrickende Zauber der Hoffmannschen Ausdrucksweise wird in der Kritik entfaltet: das Thema des Andante erscheint ihm „wie eine holde Geisterstimme, die unsere Brust mit Trost und Hoffnung erfüllt", der Beginn des Finale wirkt auf ihn „wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet".

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin) 1903, No. 152. — „E. T. A. Hoffmann-Spiegelung" — der Titel dieses Aufsatzes erklärt sich aus dessen Grundgedanken, dass die Gestalt des Kapellmeisters Kreisler ein Spiegelbild Hoffmanns selbst sei, „das imaginäre Porträt, in das Hoffmann alle Züge seines Leidens, seines Liebens, seiner Stimmung hineintrug ... schillernd im zuckenden Mienenspiel der Züge und des Geistes, Debaucheur in allen Launen, vibrierend in künstlerischer Stimmung und wagehalsig balancierend auf dem Narrenseil des Witzes über dem Abgrund des Wahnsinns".

RÉVUE DE L'ART DRAMATIQUE (Paris) 1903, No. 2. — Der stimmungsvolle Artikel „Mozart" von Romain Rolland findet nach eingehender Zergliederung von Mozarts Wesen seinen Abschluss in der Schilderung von Mozarts Tod, an die der Verfasser die Worte knüpft: „ne médisons point de la mort. Mozart l'appelait sa ‚meilleur amie' et c'est à son approche, sous son souffle fécond, qu'il prit pleinement conscience de puissances supérieures qu'il tenait captives en lui, et qu'il s'abandonna à elles dans ses œuvres les plus hautes: les dernières — Mozart nous reste comme une source éternelle de paix ... il est doux de se réfugier par fois dans sa sérénité, comme au sommeil d'un Olympe aux lignes harmonieuses".

DRESDENER ANZEIGER 1903, 1. März. — Enthält in seiner Sonntagsbeilage eine populär gehaltene Studie über „Robert Schumanns Carneval" von Bernhard Hoffmann, in der eine Entstehungsgeschichte und eine ausdeutende Erklärung dieser Komposition geboten werden.

FRANKFURTER ZEITUNG 1903, 5. März. — Unter dem Titel „Aus der Musikstadt Wien" giebt Robert Hirschfeld einen umfassenden Überblick über die Musikverhältnisse Wiens in der Gegenwart.

LE MÉNESTREL (Paris) 1903, No. 7—9. — Sehr interessant ist Julien Tiersots umfangreiche Untersuchung „La musique dans le continent Africain", der die beigegebenen Notenbeispiele einen besonderen Wert verleihen.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1903, No. 7—9. — Die Fortsetzung von Leichtentritts Aufsatz über die Programm-Musik behandelt Beethovens Werke und giebt dann einen Überblick über die hierher gehörigen Werke des 19. Jahrhunderts. Über „Richard Wagner in Zürich" handelt Otto Lessmann, über die Sängerin „Gertrud Elisabeth Mara" († 20. Januar 1833) H. J. Conrat.

MITTEILUNGEN FÜR DIE MOZARTGEMEINDE IN BERLIN, 15. Heft. — In seinem Aufsatz „Mozarts thematisches Verzeichnis seiner Werke von 1784 bis 1791" behandelt Professor Rudolf Genée jenes in dem Offenbacher Mozart-Archiv enthaltene Büchlein, in dem Mozart, vom 9. Februar 1784 angefangen, alle seine Kompositionen thematisch verzeichnete. Es umfasst 58 beschriebene Seiten

in etwas breitem Oktavformat. Das erste eingetragene Werk ist das Es-dur-Klavierkonzert. „Die Betrachtung dieses Mozartschen Verzeichnisses hat, abgesehen von allen Einzelheiten, den grossen Wert des Übersichtlichen. Wir sehen sowohl die Zeiträume, die zwischen den einzelnen Schöpfungen liegen, und erkennen, wie bald die eine, bald die andere musikalische Gattung in seinem Interesse überwiegt, wobei freilich bei Mozarts Lebensumständen die zufälligen, zum Teil persönlichen Anregungen mit in Rechnung kommen.“ Vom Februar 1784 bis zur letzten Eintragung am 15. November 1791, also in einem Zeitraum von nicht ganz acht Jahren, enthält es 145 Nummern. Als letztes Werk ist die Freymaurer-Cantate eingetragen — da Mozart nur die vollendeten Kompositionen eintrug, ist das Requiem uneingeschrieben geblieben. „So sind denn,“ sagt der Verfasser, „die letzten 14 Blätter dieses inhaltvollen Buches leer geblieben, — ein schweigendes Zeugnis für den allzu frühen Tod des Unsterblichen!“ — Ausserdem enthält das Heft eine umfangreiche Untersuchung „Mozarts Verhältnis zu Sebastian Bach“ von Dr. Lewicki, in ihr erfahren die Werke Mozarts, in denen sich die durch das Studium Bachs entstandene Verschmelzung von Melodie und Contrapunkt zeigt, eine schöne Besprechung. Mozarts Beschäftigung mit Bach, die ja bis in die Ouvertüre und den Gesang der geharnischten Männer in der „Zauberflöte“ reicht, geht hauptsächlich auf seine Bekanntschaft und seinen Verkehr mit van Swieten zurück.

FRAUEN-RUNDSCHAU (Leipzig) 1903, No. 4. — Auch diese Halbmonatschrift hat damit begonnen, die Musik als ständige Rubrik in ihren Beobachtungskreis mit einzubeziehen. Sehr hübsch führt Arthur Smolian in einem einleitenden Aufsatz „Neue Ausblicke“ aus, dass die Frauen in verschiedenster Hinsicht mit der Tonkunst in intimer Beziehung stehen und stellt als Tendenz der Rubrik in Aussicht: „Läuterung des Kunstempfindens zu rechtem Kunsterfassen.“ Als zweiter Aufsatz folgt eine Studie von Hans Merian über Mozart („Ein Raffael im Reich der Töne“), in der gezeigt wird, wie Mozart in seinen klassischen Opern eine Verschmelzung der verschiedenen Nationalstile gelungen ist, die das musikalische Drama bis dahin beherrscht hatten, und wie dabei der Grundcharakter dieser Opern durchaus deutsch zu nennen ist.

— No. 7. — Das siebente Heft enthält an musikalischen Beiträgen ein stimmungsvolles biographisches Blatt „stella del monte“, das sich mit Berlioz befasst und ein „Traum“ betiteltes Lied, gedichtet und komponiert von Prinzessin Luise von Toskana; eine Komposition voll Stimmung und zurückgedämmter Leidenschaft, die mit Bewilligung der Verfasserin hier zum erstenmale veröffentlicht wird. In seinen einleitenden Worten sagt Arthur Smolian: „Forschende Frauenseelen werden den ‚Traum‘ als Beitrag zur Psychognosie — teilnahmevolle Frauenherzen als klangschimmernden Nachglanz eines ‚knisternd zerstobenen Sternes‘ willkommen heissen.“

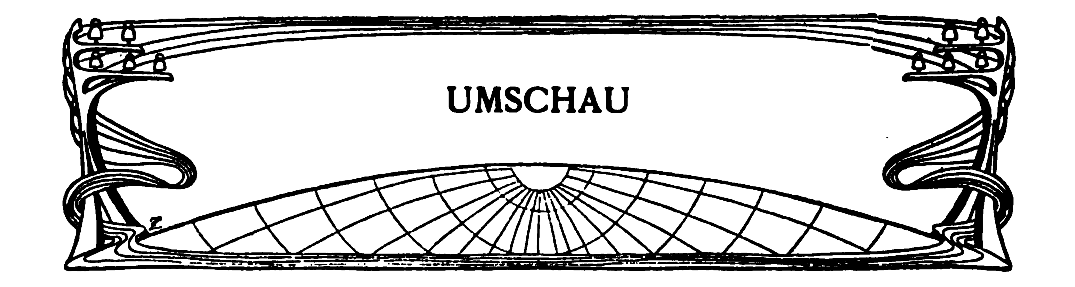
— No. 5. — Ferdinand Pfohls Aufsatz „Wie Wagner Dichter wurde“ behandelt die Entstehungsgeschichte des „Fliegenden Holländer“ und betont besonders die damals sich vollziehende Verbindung der Wagnerschen Schaffenskraft mit der Welt der Sage, die sich „mit der Notwendigkeit eines chemischen Prozesses zwischen wahlverwandten Elementen“ vollzog. „Der Holländer,“ sagt Pfohl, „ist der erste Tag in der Schöpfungsgeschichte der Wagnerschen Welt: dieses Werk bezeichnet den einen grossen Augenblick, da eine mystische Stimme befiehlt: Es werde Licht! Wagner bleibt, von diesem Drama angefangen, der Sage treu ... Niemand hat jemals nachher Wagner eine grössere Wohlthat erwiesen, als jene war, die er sich selbst erzeigte, als er seine Dramen aus dem Gebiet der Sage zu schöpfen begann.“

TAGESFRAGEN (Kissingen) 1903, No. 3. — Aus dem Inhalt des Heftes sei neben den Fortsetzungen der Artikel „Deutsche Kritik und Künstlerruhm" und „Das deutsche Harmonium" der kleine Artikel „Tanzkomponisten" von Dr. H. besonders erwähnt; er nimmt Stellung gegen die vielverbreitete Ansicht, das Komponieren von Tänzen sei eines nach Höherem strebenden Künstlers unwürdig. Der Verfasser weist mit Recht auf Beethovens und Schuberts Märsche und Ländler, auf Haydns und Mozarts Menuette hin (auch Mozarts „Teutsche" hätten erwähnt werden können) und sagt: „Ich wüsste nicht, worin das entehrende Moment für einen Künstler bestehen soll, wenn ihm ein schöner, edler Tanz oder Marsch gelingt!"

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT 1903, Heft 2. — Alfred Heuss stellt sich in seinem Aufsatz „Die Instrumentalstücke des ‚Orfeo'" die Aufgabe, Monteverdis Orchesterstücke auf ihren allgemeinen musikalischen Wert und auf ihr Verhältnis zum Zusammenhang des Musikdramas zu prüfen; er thut dies, indem er in zwei grossen Kapiteln die Ritornelle und die Symphonieen der Oper bespricht. — Über „Purcells music for the funeral of Mary II." spricht W. Barclay Squire. Arnold Scherings Artikel „Zur Bach-Forschung" befasst sich mit Bachs Konzerten. — Eine „archivalische Studie" nennt Wilhelm Altmann seinen Aufsatz „Spontini an der Berliner Oper", der auf zahlreiche, bisher ihrem genauen Wortlaut nach unbekannte Dokumente zurückgeht, und aus dem hervorgeht, dass in dem unglücklichen Wortlaut des mit Spontini abgeschlossenen Kontraktes die Quelle aller Streitigkeiten über seine Machtbefugnisse an der Berliner Oper lag und dass die beiden Dienst-Instruktionen von 1821 und 1831 und eine frühere vom Jahre 1820 eine Spontinis Macht eindämmende, die des General-Intendanten stärkende Tendenz hatten. — „Slowakische, griechische, walachische und türkische Tänze, Lieder u. s. w." veröffentlicht nach einem vom Bergrat Schueler in Jena herstammenden Manuskript der Karlsruher Landesbibliothek Otto Heilig. Eine ausserordentlich gründliche Arbeit von Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel umfasst „Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner". Endlich folgt eine textkritische Abhandlung: „Zum Texte der Musiklehre des Joannes de Grocheo" von Hermann Müller.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1903, No. 1. — Das Heft wird eingeleitet durch den Aufsatz „Una messa e un inno a 53 voci di Orazio Benevoli", in welchem Professor Guido Adler den Inhalt des 10. Bandes der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" einer wertvollen Besprechung unterzieht. Er sagt, es sei die erste Veröffentlichung eines Werkes dieser Gattung in der ganzen Musikliteratur. „La pubblicazione di questo monumento dell' arte austro-italiana riuscirà utile non solo ai cultori della storia della musica, ma anche ai musicisti di professione." — Über „Un compositore ignoto alla corte dei duchi di Savoia" spricht L. A. Villanis; es handelt sich um einen Deutschen Namens M. A. Languer oder Langner. Michel Brenets Abhandlung „La jeunesse de Rameau" findet in dem Heft ihre Fortsetzung. Eine hübsche Studie ist Enrico Fondis Aufsatz „Dante e la musica"; eine beachtenswerte Leistung muss der Artikel „Le figure di Lissajous nell' estetica dei suoni" von Giulio Zambiasi genannt werden.

DIE WOCHE (Berlin 1903) bringt in No. 14 eine facsimilierte kleine Komposition von Richard Wagner, eine humoristische Widmung an den Leipziger Hotelier Louis Kraft vom 22. April 1871, mit der Angabe, dass es sich hier um ein bisher unbekanntes und ungedrucktes Autograph handele. Nun ist dieses sog. „Kraftliedchen" aber nicht einmal, sondern vielfach gedruckt, sogar im Reichs-Commersbuch von 1875, auch 1877 schon in der Wiener Illustr. Zeitung im Facsimile erschienen



NEUE OPERN

August Enna: „Der Tod des Antonius" betitelt sich eine neue Oper des dänischen Komponisten, die eine Fortsetzung der Oper „Kleopatra" bilden wird.

Wilhelm Peterson-Berger: „Ran" benennt der Dichterkomponist seine neue dreiaktige Oper, die im Königl. Theater zu Stockholm mit Erfolg in Scene gegangen ist.

Dr. Wladislaw Zalenski: „Janek", eine neue zweiaktige Oper auf einen Text von Ludomir German erzielte bei ihrer Erstaufführung in Warschau einen bedeutenden Erfolg.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Braunschweig: Das Hoftheater brachte kurz vor Schluss der Saison noch eine Neueinstudierung von Ambroise Thomas' Oper „Hamlet" heraus.

Paris: Meyerbeers „Hugenotten" erlebten jüngst in der Grand Opéra ihre 1000. Aufführung.

KONZERTE

Lissabon: Die neugegründete „Konzertgesellschaft und Musikschule" brachte unter Leitung des Herrn Ribeiro eine Reihe von einheimischen Kompositionen zur Wiedergabe, darunter Tondichtungen von F. Guimaraës, Neuparth, A. Machals, R. da Fonsera.

London: Unter dem Protektorat des englischen Königspaares soll am 20., 23., 25. und 27. Juni im Krystallpalast ein Händel-Fest stattfinden, an dem ca. 4000 Mitwirkende (Chöre und Orchester) teilnehmen werden.

Soëst: Am 16. und 17. Mai fand hier ein Musikfest unter Leitung des Musikdirektors A. Knabe statt, an dem u. a. Meldelssohns „Paulus" zur Aufführung gelangte.

Sondershausen: Am 13. Mai führte der hiesige Cäcilienverein unter Leitung von Musikdirektor Liese ein Requiem auf den Tod König Humberts I. von Italien von Victor Heinisch auf. Der anwesende Komponist durfte sich an dem vollen Erfolg seines gehaltreichen Werkes erfreuen.

TAGESCHRONIK

Das schon im zweiten Hefte der „Musik" vom Oktober 1901 abgebildete Grabdenkmal für Joachim Raff ist am Sonntag vor Pfingsten auf dem Friedhof in Frankfurt a. M. feierlich enthüllt worden. Der Schöpfer des Werkes, Bildhauer Karl Ludw. Sand in München, hat seinen Entwurf bei der Ausführung nur in wenigen kleinen Zügen abgeändert; der Gesamteindruck verbleibt, wie er schon aus dem Bilde hervorging, nobel, ungesucht und einfach-würdevoll, besonders in Nachmittags- und Abendbeleuchtung, wenn die Sonne die Denkmalsfront trifft und die umstehenden hohen Birken ihre leichten Schatten auf den die Marmorbüste tragenden Sockel und die von ihm angebrachte Bronzefigur der

jugendlichen Musikbeflissenen (Anspielung auf Raffs Stellung als erster Direktor des Hochschen Konservatoriums) verstreuen. Beim Enthüllungsakt waren unter vielen anderen die Witwe des 1882 hingeschiedenen Tonmeisters, Doris geb. Genast, seine Tochter Helene und die zur Feier gekommene Frau Marie v. Bülow zugegen, die zweite Gattin Hans von Bülows, welcher, wie der Weiheredner (Direktor Maxim. Fleisch vom Frankfurter Raff-Konservatorium und Vorsitzender des Raffdenkmalsvereins) betonte, Begründer und eifriger Förderer des Denkmalsfonds gewesen ist. Gesänge des Frankfurter Lehrervereins-Chores und die Aufführung von Raffs Elegie für Orchester begleiteten die stimmungsvolle Feier, zu der u. a. auch das Weimaraner Liszt-Museum einen Lorbeerkranz entsandt hatte.

Mit der Aufstellung des Liszt-Denkmals in Stuttgart vom Bildhauer A. Fremd soll demnächst begonnen werden. Als Enthüllungstag ist der 22. Oktober, der Geburtstag des Meisters, in Aussicht genommen.

Lina Ramann, die bekannte Musik-Pädagogin und Liszt-Biographin, feiert am 24. Juni ihren 71. Geburtstag. Ihre Wiege stand in Main-Stockheim, einem bayrischen Dörfchen, in dem sie bis zu ihrem 14. Lebensjahre die Dorfschule besuchte, gleichzeitig aber — ein Beweis für ihre eminente musikalische Begabung — fast ohne Unterricht das Klavierspiel lernte und Harmonielehre und Generalbass studierte. Im Jahre 1850 siedelte sie mit den Eltern nach Leipzig über, wo sie das Glück hatte, Schülerin des bekannten Musikschriftstellers Dr. Franz Brendel und dessen Gattin Lysinska Brendel zu werden. Schon nach drei Jahren zog sie in die Welt hinaus. Sie wirkte zunächst als Klavierlehrerin und Pianistin in Gera, dann in Philadelphia, später in Glückstadt, um schliesslich im Verein mit einer kongenialen Gefährtin, Ida Volckmann, die Ramann-Volckmannsche Musikschule in Nürnberg zu gründen, in der sie ihre Lehridee, dass der Musikunterricht ein human-bildendes Erziehungsmittel werden müsse, theoretisch und praktisch betätigte. Nach 25jähriger Thätigkeit in dieser Schule trat sie im Jahre 1890 von der Leitung des Instituts zurück, um in München ganz ihrer literarischen Neigung zu folgen. Ihr Lehrprinzip legte sie 1868 in der bahnbrechenden Schrift „Die Musik als Gegenstand des Unterrichts und der Erziehung" nieder, dem später das Lehrbuch „Allgem. musik. Erzieh- und Unterrichtslehre" folgte. Unter den zahlreichen sonstigen Werken Lina Ramanns ist besonders ihre grosse Liszt-Biograpie in drei Bänden zu erwähnen, ferner „Franz Liszts Gesammelte Schriften" und schliesslich, gleichsam ein Vermächtnis ihres Leben, das „Liszt-Pädagogium", das sie uns erst im verflossenen Jahre, dem 70. ihres Lebens, auf den Büchertisch legte.

Die Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam lassen ihren Mitgliedern eine Darlegung ihrer Beziehungen zum Wagner-Denkmal-Comité zugehen. Aus dem Briefwechsel ist zu ersehen, wie die Vereine dem Comité zunächst willig entgegenkamen, sich dann aber wieder mehr und mehr entfernen mussten und schliesslich von jedem Zusammenwirken mit diesem Fest-Comité Abstand nahmen.

In Graz ist der Plan aufgetaucht, vom Sommer 1904 ab alljährlich ein Hugo Wolf-Musikfest zu veranstalten, bei dem Wolfs „Corregidor" in mustergültiger Darstellung gegeben und ausserdem seine Lieder und Chöre im Konzertsaal aufgeführt werden sollen.

In New-York feierte der bekannte Geiger, Konzertmeister Richard Arnold, sein 25jähriges Jubiläum als Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft.

Carl Flesch ist als Nachfolger Bram Elderings als Professor des Violinspiels an das Konservatorium zu Amsterdam berufen worden.

Der Lehrer am Kgl. akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin, Organist und Chordirigent an der Apostel Paulus-Kirche zu Schöneberg, Arthur Egidi, ist zum Professor ernannt worden.

Der Konzert- und Oratoriensängerin Johanna Dietz wurde anlässlich ihrer Mitwirkung bei dem anhaltischen Musikfest der Titel „Herzogl. anhaltische Kammersängerin" verliehen.

Charlotte Huhn ist für das Münchener Hoftheater engagiert worden.

Frau Noordewier-Reddingius wurde als Gesanglehrerin an das Konservatorium zu Amsterdam berufen.

Prof. Julius Kosleck in Berlin, der bekannte Meister auf der Trompete, giebt am 1. Oktober sein Amt als Lehrer an der Hochschule für Musik, das er seit 30 Jahren bekleidet, auf, um in den Ruhestand zu treten.

Kammersänger Kurt Sommer in Berlin erhielt anlässlich seiner Mitwirkung beim 13. Mecklenburgischen Musikfest vom Grossherzog die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Komturbande.

TOTENSCHAU

Aus Trattenbach (Niederösterreich) wird der Tod des Nestors der österreichischen Kirchenkomponisten Josef Zierer, geboren 1822, gemeldet.

Als 82jährige Greisin starb am 15. Mai in Düsseldorf die ehemals sehr gefeierte Sängerin Sophie Schloss.

Im Alter von 40 Jahren ist Sibyl Sanderson gestorben, deren Name noch heute als gefeierte Sängerin der Pariser Grande Opéra unvergessen ist.

Malvine Schnorr von Carolsfeld, die auch von der „Musik" im vorigen Heft totgesagt wurde, ist noch unter den Lebenden, was hiermit berichtigt sei.

DREI PROTESTBRIEFE

Folgende drei Protestbriefe gegen die geplanten Enthüllungsfeierlichkeiten des Berliner Wagner-Denkmals seien hiermit bekannt gegeben:

Hochgeehrte Herren!

Sie erweisen mir die Auszeichnung einer Aufforderung, bei der Denkmalsfeier für Richard Wagner mitzuwirken. Dies verleiht mir die Ermächtigung, meine Ansicht über eine solche Feier Ihnen mitzuteilen. Dass Richard Wagner keines Denkmals bedarf, dass er sich selbst sein Denkmal mit dem Festspielhause von Bayreuth errichtete, welches einst monumental auszubauen die Aufgabe des deutschen Volkes ist, das wissen wir alle. Dennoch könnte die Errichtung eines solchen Denkmals, wie das beabsichtigte, von Bedeutung werden, wenn sie Veranlassung zu einer Kundgebung würde, in welcher der Geist des Meisters sich unverkennbar ausspräche. Nun lese ich aus den Ankündigungen, dass vorerst ein historisches Konzert und ein musikwissenschaftlicher Kongress für die Gelegenheit geplant sind. Wer jemals mit dem Meister zu verkehren begünstigt war, weiss, was er von solchen Veranstaltungen hielt, und wie oft er sie als allem Lebendig-Künstlerischen entgegen heftig angriff oder verlachte. Man kann darüber anderer Ansicht sein, aber man darf die Gelegenheit dieser Feier nicht für solche Veranstaltungen erwählen. Richard Wagners Ruhm begründet sich nicht auf Historie, noch auf Musikwissenschaft, er ist lebendig im Herzen des Volkes, daher muss eine Feier zu seinen Ehren einen volkstümlich erhabenen Charakter annehmen. Es verlautet ferner, dass man an einzelne Teile von „Parsifal" im Konzertsaal denkt. Wiederum mache ich darauf aufmerksam, dass der Meister jede Verpflanzung eines dramatischen Werkes in

den Konzertsaal als unkünstlerisch verpönte, und dass er selbst nur notgedrungen dazu griff, um seine Werke zur Zeit, wo sie nicht aufgeführt wurden, im einzelnen bekannt zu geben. Nach 1876 musste der Meister den Taktstock zur Hand nehmen, um das Defizit zu decken, das sich am Schlusse der Bayreuther Festspiele ergab, zu deren Ausführung die Geldmittel im grossen deutschen Reiche nicht in genügendem Masse vorhanden zu sein schienen. Diese erzwungenen Produktionen gehörten aber zu den Prüfungen seines Lebens. „Parsifal," das weiss jeder, wollte er einzig und allein im Bühnenfestspielhause zu Bayreuth aufgeführt wissen. Feiern kann man den Meister bloss durch Aufführung — und zwar möglichst korrekte — seiner eigenen Werke, sowie durch Werke anderer ebenbürtiger Meister.

Empfangen Sie, hochgeehrte Herren, den Ausdruck der vorzüglichsten Hochachtung ihres ergebenen Hans Richter.

Hochgeehrter Herr!

Nach den Mitteilungen, welche ich von massgebendsten Seiten über die von dem Fest-Komitee in Berlin geplanten künstlerischen Veranstaltungen bei Gelegenheit der Enthüllung des Richard Wagner-Denkmals erhalten habe, sehe ich mich, zu meinem Bedauern, veranlasst, nicht nur Ihrer freundlichen Einladung, eines der Festkonzerte zu dirigieren, nicht folgen zu können, sondern ich muss Sie auch bitten, mich aus der Liste der Komiteemitglieder zu streichen. Wem das grosse Glück zu teil wurde, seine Kunst- und Lebensanschauungen unter dem Einflusse Richard Wagners zu gestalten, dem wird es nicht auf Glanz und Prunk, sondern auf innere Wahrhaftigkeit und Schlichtheit ankommen. Er wird alles im Sinne seines Meisters betrachten. Da ich aber nun ganz bestimmt weiss, was unser Meister zu internationalen Konzerten, Musikkongressen u. dergl. gesagt hätte, so muss ich Sie bitten, mein Austreten aus einer Genossenschaft zu entschuldigen, der ich innerlich fremd gegenüberstehe und auf welche ich einen Einfluss auszuüben nicht imstande wäre. Wenn wir im Leben noch so oft in die Lage kommen, uns zu Kompromissen und Nachgiebigkeiten verstehen zu müssen, so giebt es doch eines, wobei es strenger Ernst bleiben muss: die Liebe, Verehrung und Dankbarkeit für unsere Grössten! Diesen Gefühlen gedenke ich für mein ganzes Leben an jenem Altar zu opfern, wo der Geist des Meisters die Flamme entzündet, im Festspielhaus zu Bayreuth, dem grossen, unnachahmlichen Denkmal, welches sich der Einzige, zu unserem Heile, selbst errichtet hat. In Verehrung

Ihr ergebener
Felix Mottl.

Herrn Kommerzienrath Leichner!

Ich empfing Ihre Einladung zu einer Komitee-Sitzung für den 11. Mai. Leider wurde ich verhindert, nach der Komitee-Versammlung im Kaiserhof (25/4) Ihnen sogleich meinen Entschluss mitzuteilen, dass ich weder an den Beratungen, noch an dem Akt der von Ihnen in Aussicht genommenen Enthüllungsfeier teilnehmen werde, und Sie höflichst zu ersuchen, meinen Namen aus der Liste des Komitees für jene Feier zu streichen. Es würde zu weit führen, Ihnen meine Gründe zu diesem Ersuchen eingehend darzulegen; bestimmend ist, dass Ihr in jener Sitzung vorgelesenes Programm in allen Teilen so sehr meiner Ansicht über eine dem Meister Wagner und seiner Kunst würdige Ehrung — würdig des Deutschen, den Manen seines grössten, so lange schmählich verhöhnten und verkannten Künstlers zu huldigen — widerspricht, dass eine Verständigung nicht zu hoffen ist, um so weniger, als die Form der Feier bereits endgültig bestimmt scheint. Es war die Möglichkeit einer zu gewinnenden Einsicht durch den inhaltvollen

Vortrag des Herrn Dr. Thode*) in der Philharmonie geboten. Diese Darlegungen einer geeigneten Feier, die wir auch als den Wünschen Bayreuths entsprechend betrachten durften, hätten die Richtung bieten sollen, nach der ein jener Skizze sich möglichst näherndes Ziel zu erreichen gewesen wäre. Sie liessen sie gänzlich unbeachtet, wie Sie sich auch nicht bemühten, die unserer Kunst innig befreundeten Musiker, Dirigenten, Denker zu gewinnen, oder mit den Wagner-Vereinen Berlin und Berlin-Potsdam, die seit einem viertel Jahrhundert die Fahne des Meisters hoch gehalten, sich zu verständigen und zu beraten. Es ist nicht schwer zu erkennen, wie wenig internationaler Musikkongress, historische und geistliche Konzerte geeignet sind zur Enthüllungsfeier des Denkmals Richard Wagners. Hochachtungsvoll

Karl Klindworth.

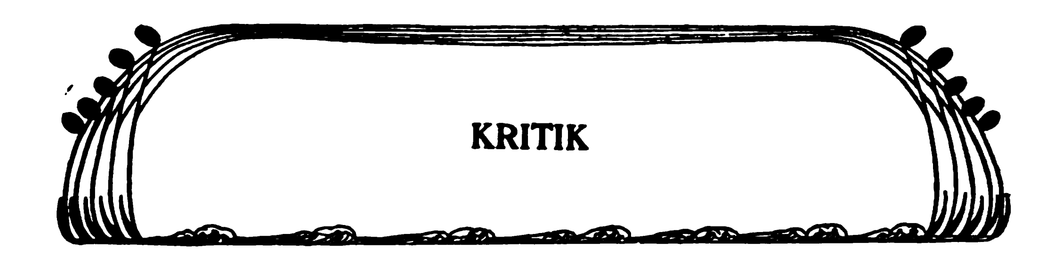
NACHTRAG

Nochmals der französische und der deutsche Tannhäuser.

Das letzte Wagnerheft der „Musik" enthält einen trefflichen Aufsatz Prof. Wolfgang Golthers über den Text des französischen Tannhäuser. Der als Gegenschrift — gegen meine früheren Ausführungen über den Tannhäuser — intentionierte Aufsatz Golthers enthält doch eine Bestätigung meiner Auffassung. Golther kommt u. a. zu dem Schluss, dass an einer Stelle „für eine dem französischen (!) Sprachgeist entnommene Melodie (!!) eine deutsche Wendung gefunden werden musste"! Golther giebt zu, dass seine sachlichen Ausführungen lediglich meine Auffassung stützen. — Wenn er am Schluss seines Aufsatzes mit einer kurzen Polemik gegen meine Auffassung zu der Lehre vom alleinseligmachenden Pariser Tannhäuser zurückkehrt, so vermag ich ihm hier nicht zu folgen. Unsere Standpunkte sind eben verschieden. Ich vermag der eigenen Meinung des Künstlers über sein Werk nicht eine so grosse Bedeutung beizumessen, als Golther. Die Gründe brauche ich wohl hier nicht zu wiederholen. Überdies lassen sich Urtheile nicht aufzwingen. Es kann nur das Material für das Urteil mitgeteilt werden. Den Schluss daraus muss jeder nach seinem Ermessen ziehen. Die Tannhäuserfrage ist, wie mir scheint, gerade durch Golthers frappante Ausführungen spruchreif geworden. Der Leser, der beide Aufsätze über diese interessante Materie verfolgt hat, mag sich nun selbst sein Urtheil bilden; er mag auch selbst entscheiden, wie weit ihm Golthers Entgegnungen auf meine Auseinandersetzungen — besonders die Heranziehung von Bearbeitungen anderer Werke — hier zutreffend erscheinen. Vieles hätte ich noch über diese Materie auf dem Herzen. Doch hoffe ich, es wird mir vergönnt sein, in grösserem Zusammenhange darauf zurückzukommen. Nur noch eine Schlussbemerkung. Golther meint, man solle aufhören, Stilunterschiede zu betonen und kritisch aufzusuchen, und sich dem künstlerischen Gesamteindruck hingeben. Wenn nun aber der Gesamteindruck gerade durch jene Stilunterschiede unmöglich wird? Es handelt sich doch hier nicht um ein Aufsuchen, sondern um ein „Aufdrängen". Ferner meine ich, wir sollten gerade im Fall Wagner von jener „Gesamt-Eindrucksschriftstellerei" abkommen und auf realen Boden übergehen, wie das Golther besonders im ersten — mit so vollendeter Akribie geschriebenen — Teil seiner Abhandlung gethan. In einer Zeit, in der man selbst über Babel und Bibel ungeniert diskutiert, wird es wohl gestattet sein, auch über Wagner unbefangen und freimütig zu sprechen. Der Vorwurf der Philistrosität ist dabei leicht zu ertragen. Es heisst: Der Zweifel ist der Vater der Erkenntniss. G. Münzer.

---

*) Siehe „Musik" II. Jahrgang Heft 16.



OPER

BERLIN: Im Königl. Opernhaus wurde „Till Eulenspiegel“ von E. N. von Reznicek aufgeführt, eine „Volksoper in zwei Teilen und einem Nachspiel“. Der Text erzählt acht der bekannten lustigen Streiche Till Eulenspiegels. Lustig — so empfand sie mindestens ein mittelalterliches Empfinden, wir heute finden sie zum Teil nicht wenig geschmacklos und roh. Und dieser Gegensatz zwischen mittelalterlichem und modernem Empfinden zeigt sich in seiner ganzen Unversöhnlichkeit im Unterschied dessen, was E. N. von Reznicek frei nach Johann Fischart wiedererzählt und dem, was er zur Charakterisierung Tills frei erfindet. Da wird dieser Till zu einem im Innersten grundgütigen Menchen, den der blosse Anblick einer Frauenschönheit edel stimmt, der einer Maid durch drei Jahre bitterer Trennung die Treue bewahrt, der es mit den misshandelten Bauern gegen die bösen Ritter hält, und dessen letzter Streich, in der Todesstunde, herzlose „Leuteschinder“ nasführt. Und das soll Eulenspiegel sein, der Narr der Narren? Nein, wenn dieser Till durchaus „vertieft“ werden sollte, dann müsste er eine Umdeutung ins Dämonische werden, nicht aber ins Gemütvolle. Und das gilt leider für den Komponisten Reznicek ebenso wie für den Dichter. Reznicek hat eine tadellose Partitur geliefert, eine vortreffliche Arbeit (und das ist in der Zeit genial thuender Skizzierer wahrlich kein geringes Lob), aber „es langt nicht“. Die Erfindung ist nicht reich genug, kein bizarrer Einfall, wie man ihn doch bei einem Till erwarten sollte, überrascht uns, die etwas allgemeine Freude am Wohlklang, an der schönen Harmonie drängt sich immer wieder vor. Um doch auch musikalisch dem Ganzen ein altdeutsches Kolorit zu geben, nahm Reznicek eine Anzahl alter Lieder auf. Sie verhalten sich zu Rezniceks eigener Musik genau, wie die erzählten Schwänke Tills zu der weniger originellen als gefühlvollen Theaterfigur der eigentlichen Handlung. Muck dirigierte die Aufführung. Sie gelang vortrefflich. Herr Grüning gab den Till mit mehr Kontur als man ihm eigentlich zugetraut hätte; Fräulein Destinn als seine Partnerin war wie immer ganz Energie und Bestimmtheit. Herr Droescher hatte die scenische Leitung. Er ist ein sehr geschickter Illustrator, der in Bilder umsetzt, was sich irgend umsetzen lässt. — Einige Tage nach der Till-Aufführung gab es wieder eine „Première“ im Opernhaus: „Der Zauberknabe“, Ballet in einem Akt von Goldberger und Regel. Der Zauberknabe ist der Frühling — Verzeihung: der Lenz. Was alles in lyrischen Frühlingsliedern an Substantiven aufzutreiben war, wurde in die Trikots gesteckt und hatte einen Akt lang den holden Zauberknaben Lenz zu umtänzeln. Wenn wir uns einmal sehr höflich ausdrücken wollen: das ganze Balletchen wirkte stark historisch. Herr Goldberger, der Komponist, bewies insofern ein feines Stilgefühl, als er in seiner Musik durch keinen neuen Einfall die Altertümlichkeit der getanzten Theaterideen unterbrach. Es macht den Eindruck, als fühlte die Opernhausleitung das Bedürfnis, ihre Duncan-Modernität möglichst wieder gut zu machen. Willy Pastor.

BRAUNSCHWEIG: Das Ballet-Idyll „Frühlingszauber“ von B. v. Uechtritz und M. Kobisch-Wolden, Musik von Joachim Albrecht, Prinz von Preussen erlebte am 23. April im Hoftheater seine erste und zwar äusserst glänzende Aufführung. Das Werk schliesst sich den Bemühungen Hellmesbergers, Pittrichs u. a. an, die das tief gesunkene Ballet wieder lebenskräftig machen wollen. Die Melodie der Formen, wie

R. Bouyer den kunstvollen Tanz nennt, hat ihre Berechtigung, wenn sie wie hier in den Dienst eines poetischen Gedankens tritt. Der fürstliche Komponist schildert das Erwachen des Frühlings von den ersten Anzeichen bis zum majestätischen Jubelhymnus mit frischen, lebhaften Farben; besonders gut gelangen ihm die drei Walzer, die den zündenden Schwung von Joh. Strauss mit der geistreichen Anmut von Delibes vereinigen.

Ernst Stier.

DÜSSELDORF: Im Stadttheater fesselte die gediegene, prächtig ausgestattete Neuinscenierung von „Rienzi". Zur Uraufführung gelangte „Lenore", grosse Oper von G. Kramm (Text von W. Maase). Die Düsseldorfer Autoren wurden gefeiert, das Werk dabei aber nicht als lebensfähig erkannt. Das Libretto ist sehr schwach, die Musik nicht uninteressant, aber bei aller Gediegenheit und trotz gelungener Einzelheiten weder eigenartig noch grosszügig genug, um vor der Kritik bestehen zu können. Mit den „Meistersingern" schloss die Saison glänzend ab. Der scheidende Direktor Gottinger wurde als Hans Sachs überaus gefeiert, mit Lorbeer und Beifall überschüttet.

A. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Der April hat uns den Saisonschluss gebracht. „Mudarra" von Fernand Le Borne ist infolge der herrschenden Absage-Epidemie nicht mehr herausgekommen. Oberregisseur Gebrath, der nach 11jähriger verdienstvoller Thätigkeit in gleicher Stellung an das Mannheimer Hoftheater geht, verabschiedete sich als „Weps" in Zellers „Vogelhändler", worin Förster einen famosen „Adam" gab.

Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Die musikdramatische Orestie von Felix Weingartner wurde am 19. April unter rauschendem Beifall hier eingeführt. Der Schöpfer der Trilogie, der selbst dirigierte, musste von der Bühne herab viele Male danken. Die Aufführung war ersten Ranges; Forchhammer stand für den Orest mit seinem vollen Empfinden und seiner ganzen musikalischen Bildung ein; äusserst tüchtig waren ferner Frau Greef-Andriessen als Klytaimnestra, Frau Hensel-Schweitzer und Jäger, sowie die Herren Reich (Agamemnon), Breitenfeld, Tijssen, Pröll und der männliche und weibliche Chor, welch letzterem im „Totenopfer" eine rührend schöne Aufgabe zufällt. Kapellmeister Dr. Kunwald, dem die Vorarbeit der schwierigen Premiere zufiel, trat in der ersten Wiederholung wieder in Funktion. Aber schwerlich wird man das Werk oft wiederkehren sehen. So ernst es durchempfunden, so stilvoll es durchgebildet ist — es teilt doch das Verhängnis so vielen Nach-Wagnertums, indem es seinem grossen Vorbilde äusserlich nahe, innerlich aber doch fern steht und der dramatischen Spannkraft, des rastlos vorwärts strebenden Zuges entbehrt. Den besten Vergleich hierzu liefert die jetzige Aufführung des Wagnerschen „Ringes", wobei wir Herrn Bucksath aus Mannheim der Walküre als Göttervater stattlich genug gegenüber treten sahen. — Als Novitäten wurden zuletzt „Kain" von Eugen d'Albert und „Das Mädchen von Navarra" von Massenet gegeben. Beide Werke waren mit gleichem Fleiss einstudiert, dieses unter Wolfram, jenes unter Dr. Rottenberg; die grossen Treffschwierigkeiten in den Rollen des „Kain" wurden fast alle bewältigt, und hier strahlten die Stimmen der Darsteller, in erster Linie der Herren Reich (Adam) und Forchhammer (Abel) oft wie die Sterne auf; nichtsdestoweniger war es kaum zu verkennen, dass die Hörer sich für das Werk, das nach der künstlerisch höheren Palme ringt, nur „achtungsmässig" erwärmten, während der im Verismo-Stil gehaltene musikalische Karlistenkrieg, in dessen Vordergrund Frau Kernic und Herr Tijssen gestellt waren, mit seinen kräftigen Kontrasten den aufrichtigeren Anteil weckte. Hans Pfeilschmidt.

HALLE A. S.: Die ihrem Ende entgegengehende Opernsaison gab noch einigen von hier scheidenden Künstlern Gelegenheit, sich in Benefizvorstellungen auszuzeichnen

und wirkliche Lorbeeren einzuheimsen. Obenan sei unser trefflicher Bassbuffo Carl Brandes genannt, der sich mit seinem meisterhaft gezeichneten Schulmeister Baculus in Lortzings „Wildschütz" unauslöschlich in das Gedächtnis seiner zahlreichen Verehrer eingrub. Bedauerlich ist für unsere Bühne der Verlust unseres kaum gewonnenen Baritonisten von Manoff, leichter wird uns dagegen der Abschied von Jos. Fanta, der in der Titelrolle in Rossinis „Tell" über Gebühr gefeiert wurde. Von den hier weiter „amtierenden" Mitgliedern bot Herr Rabot eine prächtige Leistung als Kardinal in Halevys „Jüdin". Lisbeth Stoll riss als Brünnhilde im „Ring" zur Bewunderung hin, und sehr Beachtenswertes zeitigte Maria Ekeblad als Sieglinde und Gutrune. Eine nicht gelinde Enttäuschung rief das Gesamtgastspiel der Dresdener Hofoper im Lohengrin hervor. Die Partieen der Elsa und Ortrud hatten in Frl. Krull und Frl. von Chavanne keine höheren Ansprüchen genügende Besetzung erfahren, dagegen interessierte lebhaft der stimmgewaltige Lohengrin des Herrn von Bary, der überaus sympathische König Heinrich des Herrn Plaschke und Perrons prächtiger Telramund. — Das wichtigste Ereignis der Theatersaison bildet entschieden die Besetzung des ersten Dirigentenpostens durch unseren bisherigen 2. Kapellmeister Bernhard Tittel, der am Schluss der Spielzeit als musikalischer Leiter der „Götterdämmerung" die Feuerprobe glänzend bestand und in der That berufen zu sein scheint, das festgefahrene Schiff der Grossen Oper speziell Wagneroper wieder flott zu machen. Martin Frey.

KASSEL: „Der Dusle und das Babeli," Karl v. Kaskels dreiaktige Volksoper, erzielte im königl. Theater einen sehr starken Erfolg. Das echt Volkstümliche der Musik, welche die an einigen Stellen verwendeten alten Originalmelodieen durch stilverwandte, höchst anmutige Erfindung in einer ein einheitliches Resultat schaffenden Weise ergänzt und auch, wo gefordert, der dramatischen Kraft nicht entbehrt, sprach ungemein an. Kaskels musikalische Charakterisierungskunst hat sich in dem durch das wirksame Libretto gegebenen Milieu vortrefflich zurechtgefunden, während er als zielbewusster Opernkomponist den Sängern wie dem Orchester dankbare Aufgaben vermittelte. Die Aufführung war unter Dr. Beiers hingebender Leitung eine ausgezeichnete. Die Oper scheint einen grossen Gewinn für das Reportoire zu bedeuten. — Die Literatur der einaktigen Opern internationaler Konvention erfuhr eine interessante Bereicherung durch die am 14. Mai im Königl. Theater erstmalig aufgeführte Oper „Die weisse Flagge" mit der eingeklammerten Bezeichnung: Scenen aus dem Burenkrieg. Text und Musik sind geistiges Eigentum des noch jugendlichen Genfer Pierre Maurice. Wieweit der librettistische Faktor an sich mit seiner logisch aufgebauten Handlung und schlichten klaren Sprache geeignet ist, sich als ein Dauerwert innerhalb jener Kunstgattung zu qualifizieren, ist vorläufig schwer zu entscheiden. Dieses Stückchen Burenkriegs-Milieu mit dem von einer Burenmaid gesund gepflegten und dann doch als Opfer seiner Pflicht sterbenden englischen Offizier scheint Anspruch darauf zu erheben. Mehr noch jedenfalls die Musik des nach seiner Kompositionsweise kurz als „modern" zu bezeichnenden Tonsetzers. Die der Melodie im Wagnerschen Sinn nicht entbehrende und vorzugsweise „dialogisierende" Musiksprache, deren orchestraler Teil eine feingefügte motivische Arbeit zur Geltung bringt, zeigt bei kraftvoller Originalität ein gesundes dramatisches Element, das den Gedanken an das beim Komponisten vorhandene Zeug zur Lösung grösserer Aufgaben nahelegt. Höhepunkte dieser Oper sind eine Ansammlung der zum Teil verwundeten, in einer kleinen Farm sich verbarrikadierenden Buren, eine grosse Liebesscene zwischen dem englischen Offizier Reynald und der Burentochter Alida, dann der Kampf mit tragischem Ende durch des ersteren Tod. Nicht vergessen sei das charakteristische und stimmungbringende Vorspiel. Wer Melodieen im ursprünglichen Sinn mit nach Hause bringen will, wird bei dieser Oper allerdings nicht viel Ausbeute

finden, anderen kann die wirksam gesteigerte dramatische Sprache Ersatz bieten. Die Aufführung war unter Dr. Beiers Leitung eine ausgezeichnete. Paul Hiller-Köln.

KOPENHAGEN: Die Aufführung des „Siegfried" muss als eine sowohl musikalische als kulturelle That bezeichnet werden und gereicht der kgl. Oper zu aller Ehre. Die mitwirkenden Künstler sind bei den hiesigen Verhältnissen mit dem eigentlichen Wagnerschen Stil wenig vertraut. Umsomehr verdienstvoll ist es, dass im ganzen nichts verfehlt oder verunglückt war, ja dass einzelne Leistungen sogar sehr gut gelangen, vor allem der Siegfried des Herrn Cornelius, obwohl seine Stimme mehr lyrischer als heldenmässiger Art ist, dann die Brünnhilde der Frau Brun und der Wotan des Herrn Nissen. Als Waldvogel und Fafner wirkten Frl. Möller und Max-Müller mit. Ein bedauernswerter Missgriff war es nur, dass Mime und Alberich von Debutanten recht mittelmässig ausgeführt wurden. Der Leistung des Orchesters fehlte auch der spezifisch Wagnersche Stil — des Meisters grosszügige Kernsprache wurde durchgängig in eine feine, korrekte, ja sogar virtuosenhafte Konversation umgesetzt. Die Inscenierung war im ganzen befriedigend; das Publikum war begeistert, obwohl zeitweise abgespannt. Dr. William Behrend.

LEIPZIG: Die hiesige Theaterdirektion ist beim Stadtrat um die Genehmigung zu einer Erhöhung der Theaterpreise eingekommen. Wer billig denkt, muss zugestehen, dass die Theaterbillete hier im Verhältnis zu anderen Orten nicht gerade teuer sind; wer aber einiges Kunstverständnis besitzt, wird sich gleich uns wohl auch der Erkenntnis nicht erwehren können, dass die derzeitigen Leistungen der hiesigen Oper selbst mit den billigen Eintrittspreisen noch zu hoch bewertet werden. Es fehlen im hiesigen Ensemble entsprechende Vertreterinnen für das hochdramatische Sopranfach, für das Coloraturfach und für Altpartieen, sowie wirklich tüchtige Vertreter für das lyrische Tenorfach, für Spielbaritonpartieen und — für die Direktion der Wagnerschen Musikdramen und anderer mitschöpferische künstlerische Intelligenz und Energie erfordernden Werke. Alles übrige ist wenigstens zureichend vertreten, und es liesse sich mit dem vorhandenen brauchbaren Material in bescheidenerem Operngenre vielleicht doch manche künstlerisch beachtenswertere Leistung erzielen, wenn Musse zu ernstlichen Vorbereitungen bliebe — oder geschaffen würde. Auch im Bühnentechnischen kommt es nur selten zu rechtem Gelingen; doch wird von seiten des Theaters hierfür der Stadtrat verantwortlich gemacht, der weder die erforderliche Modernisierung der Bühnenbeleuchtungsanlage vornehmen lassen — noch ein zureichendes technisches Hilfspersonal zur Verfügung stellen soll. Es scheint also hüben und drüben gespart zu werden, und das verträgt die luxuriöse Opernkunst eben nicht. Das Repertoire der letzten Wochen brachte an Neueinstudierungen den „Maskenball" von Verdi mit guter Besetzung des René (Herr Gross) und des Pagen (Frl. Gardini), „Die verkaufte Braut" von Smetana und „Das Heimchen am Herd" von Goldmark in guter Ausführung durch die Damen Gardini (Frau Dot) und Untucht (Heimchen) und die Herren Gross (John) und Kunze (Takkelton). An Wagners Geburtstag ist endlich auch der „Siegfried" herausgekommen, worin Herr Urlus sich mit einigem Erfolge erstmalig in der Titelpartie versuchte, Frl. Sengern und Samek aber irrtümlicherweise die Brünnhilde und die Erda sangen. Grössere Sensation riefen zwei bei erhöhten Preisen stattfindende Aufführungen hervor, die von Prof. Nikisch als Gast dirigiert wurden: eine konzertmässig fein gestimmte Carmen-Aufführung (mit Frl. Olive Fremstad als etwas pathetischer aber gesanglich interessierender Carmen und Herrn Urlus als guten Don José), und eine zum Besten des Theaterpensionsfonds anberaumte Erstaufführung des „Mikado" von Sullivan, für die aber vom Bühnenpersonal eigentlich nur die Herren Marion und Kunze als Koko und als Mikado den erforderlichen Humor besassen. Der berühmte Gastdirigent wurde auch als

Dolmetscher des englisch-japanischen Musikidioms gebührend gefeiert. In einer späteren Reprise des Bizetschen Meisterwerkes, die wieder vom ansässigen Dirigenten Kapellmeister Porst geleitet wurde, sang Emmy Destinn die Carmen und interessierte mehr durch die kernige Gesundheit ihres Organes, als durch ihre wenig grosszügige, reichlich gewöhnliche Darstellungsweise. Arthur Smolian.

LONDON: Der dritte und letzte Cyklus der Aufführungen des Nibelungen-Rings in der Covent-Garden-Oper ist zu Ende gegangen. Die ernste Kunstbetrachtung wird genug an diesen von Hans Richter geleiteten Aufführungen aussetzen können, uns bleibt dennoch schon allein die Thatsache rühmlich zu melden, dass im Ausland das Werk des Bayreuther Meisters im ganzen eine Verkörperung und seitens des Publikums eine Aufnahme gefunden hat, die für das wachsende Verständnis der englischen Hauptstadt für die höchsten Aufgaben der dramatischen Musik einen Markstein schuf. Das Orchester war diesmal zum grossen Teil aus Manchester geworben und soviel auch die individuelle Anregung des berühmten Dirigenten für die Masse der Mitwirkenden bedeuten mag, es fehlte doch an Ausgeglichenheit und Noblesse, und es heisst dem genialen Leiter nichts von seinem Ruhme verkürzen, wenn man hier und da eine gewisse Ermüdung bei ihm konstatieren mochte. Unter den Darstellern hat die sehr zahlreiche Abordnung, die die Berliner Hofoper entsandte, den ersten Preis verdient. Namentlich boten die Herren Kraus, Krasa und Lieban als stilechte Vertreter ihrer Partieen Leistungen, deren Eindruck so schnell sich nicht verflüchtigen wird. Auch Frau Fremstadt, Frau Hertzer-Deppe und vor allem die Brünnhilde Frl. Terninas brachten die Wagnersche Kunst und sich zu Ehren. Ein fremder Tropfen kam in die Darstellung durch Herrn van Dyk, dessen opernhafte Geste störend aus dem Rahmen trat und eine englische Altistin, Mrs. Kirkby-Lunn, deren Neigung Wagnersche Altpartieen zu singen, mit der natürlichen Begabung und der künstlerischen Erziehung noch in argem Konflikt ist. Und doch darf man als Facit des grossen Mühens nicht bloss allen Künstlern und Mitwirkenden, sondern vor allem auch dem Publikum, das gegen alle Sitte und Konvention pünktlich und selbst um 4 Uhr nachmittags sich auf den Plätzen einfand, eine höchst anerkennende und dankbare Zensur geben. A. R.

LÜBECK: Das unter der Leitung von Herrn Gottscheid stehende Stadttheater hat am 2. Ostertage seine Pforten für fünf Monate geschlossen. Wenig Glück hatte die Direktion mit ihren Novitäten. Messagers erfindungsarme „Brigitte“ und Zellers fader „Kellermeister“ verschwanden nach drei resp. zwei Aufführungen wieder vom Repertoire. Auch Mascheronis „Lorenza“ und Weis' „Polnischer Jude“ mussten sich mit einem Achtungserfolg begnügen. Eine in vieler Beziehung wohlgelungene Aufführung des „Ring“ mit Pennarini, Birrenkoven und Dr. Briesemeister als Gästen trug der Direktion mehr äussere Ehren als pekuniären Erfolg ein. Signorina Prevosti gastierte in ihren Paraderollen, Herr Whitehill mit grossem Erfolge als Mephisto in Gounods „Margarethe“. J. Hennings.

MAGDEBURG: Gegen den Schluss der Saison trat noch ein trauriges Ereignis von Tragweite ein, die Opernbühne verlor ihren verdienten langjährigen Kapellmeister Theodor Winkelmann durch den Tod. Der zweite Kapellmeister Gemünd trat für den Verstorbenen ein und führte die Saison mit glücklicher Hand zu Ende. Die Frage der Neubesetzung hat sich erfreulicherweise rasch geregelt. Josef Göllrich vom Hamburger Stadttheater wurde frei, er kam, dirigierte den „Fliegenden Holländer“ und siegte auf der ganzen Linie. Er wurde gewählt und bestätigt. Wir erhoffen durch ihn eine neue Blüte unserer Oper. — Die Direktion unseres Stadttheaters, die in den Händen des Herrn Cabisius liegt, versteht es, dem Spielplan unseres Theaters von Zeit zu Zeit einen mächtigen Schwung zu geben, indem sie Gesamtgastspiele veranstaltet und die

Meisterwerke deutscher dramatischer Musik in deren Dienst stellt. 1901 galt es, mit einer erlesenen Künstlerschar das „Nibelungen"-Drama aufzuführen, in den Tagen des 5.—14. Mai 1903 schritt man von diesen stolzen deutschen Strömen zu deren Quellen zurück: auch dort stehen unvergängliche Altäre deutscher Kunst, rauscht es in den Wipfeln hundertjähriger Riesenbäume über Heiligtümern. Der erste Abend gab uns den Schlüssel zu einer der Pforten und sie öffnete sich weit: „Fidelio," das Lieblings- und Schmerzenskind Beethovens ging über die Bretter. Dieses erhabene Werk, das der Meister dem Erlösungsgedanken widmete. Felix Mottl dirigierte. Er fand hier ein ausgezeichnetes Orchester; wie man aber mit nur zwei grossen Proben einem fremden Orchesterkörper und einem fremden Bühnenensemble den Stempel ureigensten Wesens aufdrücken kann und so hohe künstlerische Gewinne zu erzielen vermag: dies Geheimnis wird immer schwer zu lösen sein. Es ist nicht die Kraft einer gebieterischen Persönlichkeit allein, die, voller Selbstbeherrschung, ihren Willen anderen mitzuteilen versteht; es ist auch nicht allein die plastische Dirigierkunst, nicht allein der kraftgeschwellte Wille zur That und die That selbst, nicht allein dies alles zusammengenommen, sondern es kommt als ausschlagendes Moment noch ein undefinierbares Etwas, ein geheimnisvoller Dirigier-Zauber hinzu, der schlummernde Kräfte erweckt, die tiefe Leidenschaft des Gefühls auf andere überträgt und die Gesamtheit in den Willen des Kunstwerks zwingt. Mottl hat immer eine besonders kraftvolle Art gehabt, sich dem Orchester verständlich zu machen. In Momenten höchster Spannung erhebt er sich wohl vom „Singstuhl" und führt seine ganze Persönlichkeit ins Feld: „Fing einer diese Faust" ... seinen heiligen Eifer überträgt er auf alle; niemand entrinnt ihm, es stellen sich gewaltige Wirkungen ein. Als Leonore sah man Frau Senger-Bettaque, als Florestan Giesswein-Stuttgart, als Pizarro Hoffmann-Berlin, als Rocco Lohfing-Hamburg, als Marcelline Hedwig Schacko-Frankfurt. — Auch die „Entführung" dirigierte Mottl. Es folgte also ein Schritt vom Erhabenen in das Anmutige. Appolinische Heiterkeit liegt über diesen Werken des jungen Mozart; Raffael-Farben leuchten auf. Wie dünken uns diese Auen doch so schön. Blumen sprossten überall hervor, wohin der junge Meister seinen Fuss setzte. Das Singspiel ist ein wertvolles Dokument der Geburt deutscher Musik aus der deutschen Sprache heraus; es ziehen sich deutliche Parallelen von ihm zu den „Meistersingern", wie sich Brücken von der „Zauberflöte" zum „Parsifal" bauen. Daneben betritt die Musik zum erstenmal bewusst das Gebiet des Witzes und überliefert dieses athletische, tief-theoretische, musterhaft praktische, autodidaktische Gesamtgenie Osmin der allgemeinen Lächerlichkeit. Der Abend wurde in seinem Werte ein Pendant zu den 1897er Münchner Aufführungen des Werkes. Frau Herzog gab die Constanze, Frl. Schacko das Blondchen. Die Partieen Belmontes und Pedrillos waren durch die Herren Sommer-Berlin, Bussard-Karlsruhe besetzt. Wachter-Dresden gab den Osmin. — Eine ausländische Oper wurde nun eingeschoben: Verdis Maskenball. Vielleicht hätte der „Freischütz" oder „Euryanthe" dem Ganzen besser entsprochen. Gille-Hamburg dirigierte die interessante Verdische Talentprobe mit Feuer und Schwung. Das Interesse auf der Bühne konzentrierte sich auf die Vertreter der Rollen des Pagen und Renés: Frau Wedekind und Herr Scheidemantel. — Am 10. Mai dirigierte Mottl den „Tannhäuser". Lütkemeyer-Coburg hatte ihn dekorativ neu ausgestattet. Die einzelnen Akte waren Meisterstücke deutscher Dekorationskunst. Man führte ihn mit der Pariser Venusbergscene auf. Das Orchester verwuchs unter dem Dirigenten mit seiner Aufgabe völlig. Kraus war leider nicht erschienen. Pennarini-Hamburg war nur ein halber Ersatz. Die übrigen Rollen waren mit Frl. Brodmann-Wiesbaden (Elisabeth), Wittekopf (Landgraf), Hoffmann (Wolfram), Weed-Hamburg (Venus) besetzt. Die Aufführung hatte einen durchschlagenden Erfolg. Man brachte dem Dirigenten Ovationen. — Es folgte der Abgesang: „Die Meistersinger"



gingen, mit Zumpe als Dirigent, in Scene. Der Münchner Dirigent mit dem lyrischen Schwung seiner Seele, ihrer Gefühlstiefe, ihrer Begeisterungsfähigkeit für das wahrhaft Grosse und Schöne in der Kunst, mit seiner reifen Künstlerschaft, die in einer keineswegs geebneten Laufbahn gross und stark wurde, ist der geborene Meistersingerdirigent. Das Ganze spielte sich in einer Natürlichkeit ab, die den Begriff Oper gar nicht mehr aufkommen liess; es wurde also das Höchste erreicht, was von der Bühne überhaupt gefordert werden kann. Als Evchen trat Frl. Hiedler-Berlin auf, als Pogner Wittekopf, als Beckmesser Nebe-Berlin (ein zweiter Friedrichs), als David Rüdiger-Mannheim, als Magdalene die Goetze, als Sachs Milde-Dessau, als Stolzing Pennarini. Burrian und Feinhals hatten wegen Krankheit absagen müssen. Milde war ein ganzer Ersatz. Als Schlussvorstellung dirigierte Zumpe am 14. den „Tannhäuser". Die Morena-München hatte einen grossen Erfolg als Elisabeth. Der Dirigent wurde ebenfalls stürmisch gefeiert. Trotz hober Preise war die Beteiligung an diesen Festen gross. Von auswärtigen Gästen wäre der Erbprinz Friedrich von Anhalt zu nennen, der reges Interesse auch an Magdeburger musikalischer Kunst nimmt. Max Hasse.

MANNHEIM: Nach langjähriger Pause erschien in neuem Gewande Cherubinis „Der Wasserträger". Ernst Pasqué und Ferd. Langer haben der Oper ein Vorspiel gegeben, durch welches das ganze Werk wesentlich gewinnt. Bisher wurde in der Oper nur erzählt, dass Graf Armand den Savoyarden Antonio gerettet habe. Jetzt spielt sich diese Rettung auf der Bühne dramatisch ab. Die Handlung des Vorspiels führt uns auf die Passhöhe des kleinen St. Bernhard, woselbst das weltbekannte Hospiz zur Rettung Verunglückter steht. Wir sehen die Mönche mit ihren Bernhardinerhunden bei der Arbeit. Savoyarden kommen und rasten hier, um dann nach Paris zu ziehen. Antonio, der Sohn des Wasserträgers in der Oper, wird von dem Föhn und einer Lawine überrascht und von dem Grafen Armand, dem französischen Gesandten in Turin, gerettet. Die Musik ist nebst der Handlung Cherubinis Oper „Elisa" entnommen. Die Chöre der Mönche, die Gesänge der Savoyarden und die Romanze des Grafen sind musikalisch wertvoll, auch die hübschen Scenenbilder des Vorspiels interessieren. Die Oper selbst beginnt nun nicht mehr mit dem Dialog, sondern mit der Revolutionshymne vorüberziehender Sansculotten. Herr Marx stand in der Partie des Wasserträgers im Mittelpunkt der Handlung wie auch in dem der künstlerischen Darstellung. Er war ein vorzüglicher Vertreter des schlauen und gutherzigen Savoyarden. Langer leitete die trefflich vorbereitete Aufführung mit grosser Umsicht und Begeisterung. Die Oper fand ausserordentlichen Beifall, und das mit viel Pietät gegen Cherubini verfasste Vorspiel, das hier seine Ur-Aufführung erlebte, erwies sich als eine geschickte und für die Oper höchst vorteilhafte Arbeit. K. Eschmann.

PRAG: Bunt und regsam ging es im Neuen Deutschen Theater her. Der „Nibelungenring" und das Gastspiel der Arnoldson bildeten die Hauptereignisse. Dazwischen fiel die dreitägige Gedenkfeier des 120jährigen Bestandes des alten Landestheaters, dessen musikalischen Traditionen am ersten u. a. mit Mozarts charmanten „Schauspieldirektor" und einem die Beziehungen der Bühne zu Mozart, Weber und Wagner betonenden Festspiel von R. Batka, am zweiten mit „Don Giovanni" gehuldigt wurde. In der Operette brachte es Grünfelds „Lebemann", trotz der enormen Beliebtheit des Komponisten, eines gebürtigen Pragers, schon bei der Première zu keinem unbestrittenen Erfolge und zwar trotz einer sehr guten Aufführung. In den neustudierten „Lustigen Weibern" glänzte Frau Gutheil-Schoder als Frau Fluth. Das wäre das Ideal einer musikalischen Mimik, wenn nicht ein Zug berechnender Virtuosität sich dabei geltend machte. Allein diese Behandlung des Ziergesangs! Sie singt nicht, sie lacht die Koloraturen. — Im czechischen Theater gab es eine Opernneuheit von Wenzel Suk

(nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Mitgliede des Böhmischen Quartetts). Sie verschwand gleich wieder zufolge ihrer überlebten Faktur und so kann ich von ihr nichts mehr als den Titel berichten: er heisst „Der Herr des Waldes". Anlässlich der 25. Aufführung der Nedbalschen Pantomime „Der faule Hans" kam es zu stürmischen Ovationen für den dirigierenden Komponisten. Dr. R. Batka.

STRASSBURG: Der Saisonschluss gebar noch eine Uraufführung: „Liane", romantische Oper (drei Akte nebst Vorspiel), Text von Wilhelm Eberhard Ernst, Musik von Walter Rabl (erschienen beim „Süddeutschen Musikverlag, Strassburg), einem jungen Österreicher, der bisher in Dresden Correpetitor war. Die Handlung stellt eine Paraphrase des, ach so oft behandelten, Melusinen-Undinenstoffes dar, frei nach der Idee des Andersenschen Märchens „Die kleine Seejungfer". In der Form geschickt gearbeitet, macht sie inhaltlich ihrem wässrigen Schauplatz nur allzuviel Ehre: die zum Schluss in Meerschaum zerfliessende Titelheldin und ihr ungetreuer Prinz vermögen in ihrer wesenlosen Schemenhaftigkeit keine wahrhafte innerliche Anteilnahme zu erwecken. Das ist ja gerade der Zauber, mit dem Wagner uns umspinnt, dass in jeder seiner Heldengestalten ein Stück tief menschlichen Empfindens waltet, das die Seelen derer, denen nichts Menschliches fremd, ins Mittönen versetzt, und dass er solche Charaktere zu dramatischen Höhepunkten führt, in denen der jeweilige Konflikt restlos aufgeht. An dem Fehlen dieser dramatischen Konzentration scheitern fast alle seine musikalischen Epigonen. So bringt auch das Rablsche Werk zwar manche wohlgefälligen Bühnenbilder, aber so gut wie keine aus der Handlung emporwachsende dramatische Zuspitzungen, will man nicht etwa eine recht schön aufgebaute Liebesscene als solche bezeichnen; im Gegenteil finden sich — namentlich im letzten Akt, sogar einige höchst überflüssige Scenen, die bei Wiederholungen zu beseitigen sich als geraten herausgestellt hat. Die Musik selbst ist eine eigentümliche Mischung: im Grunde hat Rabl in puncto melodischer Erfindung eine gut Schumann-Mendelssohnsche, sogar stellenweise bedenklich nach Abt herüberschielende Seele; dieselbe materialisiert sich jedoch in einem Körper Wagnerscher Harmonisierung, Leitmotivstruktur und Orchestrierung, so dass der Effekt ungefähr dem gleicht, als ob etwa Rückert eine „Jungfrau von Orleans" geschrieben hätte! Den reichen Wechsel eines Wagner in Harmonik und Rhythmik erreicht natürlich trotz aller Anlehnungen Rabl keineswegs. Wenn nun auch in Anbetracht vieler formellen Schönheiten, besonders in lyrischen Momenten, über die Wagneranleihen hinweggehört werden könnte, so fällt es doch wesentlich schwerer, es zu übersehen, dass ganze Situationen Wagnerscher Werke hierher transplantiert erscheinen, ein Eindruck, der durch die wagnerisierende Diktion des Textes noch verstärkt wird! Von dem Rheintöchter-anfang bis zum Liebestod-schluss begleiten uns die Bilder — bald an Parsifal, bald an Tristan, Holländer u. s. w. gemahnend: ein ganzes Wagnerkompendium! Liegt denn wirklich ein Bedürfnis zur Nachkomposition der Wagnerschen Scenen vor? — Wohlklang und Gefälligkeit des Werkes seien dabei aber gern anerkannt, und so glaube ich, dass diese Eigenschaften der fleissigen und sauberen Arbeit auch wohl anderswo zu einem Bühnenerfolge verhelfen werden, da ja das grosse Publikum sich um die ‚recherche de la paternité' nicht kümmert; um einen musikhistorischen Merkstein zu bedeuten, hätte das Stück — hundert Jahre eher erscheinen müssen! — Noch ein prinzipieller Punkt sei hier seiner Wichtigkeit halber hervorgehoben. Glauben gewisse neuere Tonsetzer eigentlich, dass die Stimmen unserer Sopranistinnen seit Wagner um einen Ton in die Höhe gegangen sind? Es lässt sich z. B. bei Rabl genau verfolgen, wie er in Höhepunkten, bei denen Wagner die Stimme höchst selten über das $\overline{\overline{a}}$ zu führen pflegt, fast stets $\overline{\overline{h}}$ selbst $\overline{\overline{\overline{c}}}$ schreibt. Und ich meine, die Stimmen unserer dramatischen Sängerinnen sind doch zu schade, um an einer Anzahl moderner Schrei-

effekte zerrieben zu werden! Ich würde als verantwortlicher Theaterleiter nicht anstehen, Werke solcher Art dem Autor zur gefälligen Transposition zurückzureichen! — Der Komponist durfte über einen lebhaften Erfolg quittieren, zu dem die prächtige Ausstattung — die sich die Autoren ein schönes Stück Geld hatten kosten lassen — nicht wenig beitrug. Lohse zeigte wieder seine eminente Kunst der Meisterung musikdramatischer Stoffe, und seine Gattin war — von dem Manko stimmlichen Schmelzes abgesehen, eine wundervolle Liane. — „Hoffmanns Erzählungen" fanden eine recht gute Aufführung, unter Kapellmeister Fried, mit den Herren Schlitzer und Pokorny sowie Fr. Strohecker in den Hauptrollen. Die hiesige Tageskritik vermochte zu dem genialen Offenbachschen Werk keine Stellung zu finden! — Noch eine Ringaufführung und dann naht der Kehraus — möge er manches Unbrauchbare hinwegfegen!

Dr. G. Altmann.

STUTTGART: Ans Musikfest gliederte sich eine Aufführung des Rings, die so stark überlaufen war, dass im Juni eine zweite Reihe in Aussicht gestellt wurde. Abgesehen von Siegfried-Burrian (Dresden) und Fafner-Keller (Karlsruhe) bestritten einheimische Kräfte die gesangliche Ausführung. Besser als je war Frl. Wiborgs Sieglinde und Gutrune; zur Seite stand Giesswein, ein guter Loge und Siegmund bis auf rhythmische fatale Beschleunigungen. Tadellos nach Stimme, Aussprache und Darstellung ist unser Mime, Herr Decken, ein echter, vornehmer Künstler. Frau Zinck, die Brünnhilde, wird leider durch mangelnde Gesangstechnik in vielem gehindert; Herr Neudörffer hat sich in Wotan tüchtig eingelebt. Fricka und Waltraute wurden von Frl. Hieser vortrefflich dargestellt. Bemerkenswert sind die Fortschritte eines Anfängers, des Herrn Wiedemann, als Alberich. Herrn Holms Hagen und Fasolt stimmlich ganz vorzüglich, waren zu bewegliche Gestalten. Den Riesenanteil am Erfolg darf Hofkapellmeister Pohlig und die Hofkapelle in Anspruch nehmen, die in den letzten Tagen Übermenschliches leisteten. Ausser im Rheingold hielt die Regie den Ruf absoluter Stillosigkeit allen Einwendungen der Presse gegenüber mit zäher Energie aufrecht.

Dr. Karl Grunsky.

WIESBADEN: Eine neue Oper „Marienburg", die am 29. April am Hoftheater in Scene ging, charakterisierte sich nach Form und Inhalt, Text und Musik, als das Werk zweier nicht unbegabten, aber in ihren Zielen noch unklaren und haltlos umhertappenden Dilettanten. Axel Delmar hat mit seinem anspruchsvoll auftretenden, verworrenen Libretto, das natürlich die Kämpfe der deutschen Ordensritter gegen das Polentum zum Inhalt hat, fast noch mehr Unheil angerichtet, als der komponierende Freiherr E. v. Volborth, der wenigstens für die kleineren Formen des Liedes — und sie füllen den Hauptraum der Partitur — eine gefällig gestaltende Hand beweist. Die Musik ist übrigens mit ganz auffälliger Routine instrumentiert. Hübsche Ausstattung und grosser Fleiss unsrer ersten Kräfte war an das dreiaktige schwächliche Opus verschwendet, das beim Publikum die gewohnte freundwillige Aufnahme fand.

Otto Dorn.

KONZERT

BARMEN: Der Allgemeine Konzertverein Volkschor brachte in seinem 67. und 68. Stadthallen-Abonnementskonzert unter Hopfes Leitung den „Paulus", im 69. und 70. den „Messias" in grosszügiger Form zur Wiedergabe. In beiden Aufführungen entledigte sich der durch je 100 Volksschüler verstärkte Volkschor seiner Aufgabe mit imponierender Sicherheit, seltener Schlagkraft und grosser Klangschönheit, im „Paulus" durch die Solisten Scheidemantel, Litzinger, Marie Altona und Elisabeth Diergart, im „Messias" durch Jungblut, Ffrangcon-Davies sowie Marcella Pregi und

Luise Geller-Wolter wirkungsvoll unterstützt. Das 6. Abonnementskonzert der Konzert-Gesellschaft brachte unter Stronck die „Matthäus-Passion" von Bach in erhabener Grösse. Der aus dem Städtischen Singverein gebildete und durch den Knabenchor des Gymnasiums verstärkte Massenchor stellte sein ganzes Können erfolgreich in den Dienst der gewaltigen Schöpfung. Und da von den Solisten Hess, Dr. Krauss, Carola Hubert und Else Bengell um die Palme des Erfolges rangen und das Städtische Orchester sich mit künstlerischem Geschick dem Ensemble anschmiegte, so konnte es nicht fehlen, dass die Aufführung den Stempel einer hervorragenden Kunstleistung trug und damit die an musikalischen Ereignissen so reiche Konzertsaison würdig abschloss.

Heinrich Hanselmann.

BERLIN: Der Berliner Sängerbund, unter Leitung Professors Felix Schmidt, gab ein Konzert, zu dessen Ausführung sich mehr als 900 Sänger eingefunden hatten, Mit überwältigender Klangwirkung ertönte der Chor „Jauchzet dem Herrn" von Fink. Curtis „Hoch empor", Hegars „Totenvolk"; Reinhold Beckers „Choral von Leuthen" bildete den Höhepunkt des Abends; prachtvoll wirkte hier die dynamische Steigerung mit dem Überfluten der Choralmelodie. — Das philharmonische Orchester hatte zu einem Wagner-Abend das Künstlerpaar Josef und Rosa Sucher zur Mitwirkung eingeladen. Unter der kraft- und temperamentvollen Leitung Josefs spielte das Orchester namentlich die beiden Ouvertüren zum fliegenden Holländer und zum Tannhäuser meisterhaft; ausser den „Schmerzen" und „Träume" sang Frau Rosa die grosse Schlussscene der Götterdämmerung und frischte damit die schöne Erinnerung an die Zeit auf, als sie noch auf der Bühne wirkte. Alexander Heinemann sang Bruchstücke aus dem Tannhäuser mit der ihm eigenen Wärme der Empfindung. — Anton Sistermans gab einen Liederabend mit Gesängen von Schubert und Brahms, Gustav Jenner, Fr. Gernsheim und Rob. Kahn, ohne indessen feiner gebildete Hörer zu befriedigen. Gar zu ungleich ist die Tongebung dieses Organs, die Aussprache zu wenig vornehm und beängstigend der Mangel der Atemökonomie. — Georg Schumann veranstaltete mit seinen Genossen Halir und Dechert einen Extra-Kammermusik-Abend, der zwei neue Werke brachte, ein Trio in F-dur op. 25 von Georg Schumann*) und ein Quintett in f-moll op. 39 von Hugo Kaun; bei der Ausführung des letzteren wirkten die Herren Exner und A. Müller aus der Königlichen Kapelle mit. Das Schumannsche Trio ist flott geschrieben, namentlich fesselt das Finale durch den prickelnden Rhythmus und den rastlosen Fluss der Bewegung; im gemütvollen Andante drängt sich eine melodische Phrase von intensivem Reiz des Ausdrucks hervor, die sich in der Erinnerung des Hörers festsetzt. Hugo Kauns Werk ist leidenschaftlich pathetischen Inhalts; der Autor formt die einzelnen Sätze mit Hilfe der contrapunktischen Arbeit durchaus selbständig. Seine Themen prägen sich dem Hörer ein, dem sie als Leitfaden in dem oft komplizierten Stimmengefüge dienen. Von bedeutender Wirkung ist der Ausgang des Finale.

E. E. Taubert.

Kehraus! Wieder einmal ist eine Konzertsaison zu Ende. Wer die grossen Scharen gesehen hat, welche die letzten populären Konzerte des philharmonischen Orchesters (Wagner-Abend; des zielbewussten und so beliebten Dirigenten Rebicek h-moll-Symphonie; Solovorträge des nicht minder beliebten Konzertmeisters Witek), die letzte populäre Trio-Soirée von Artur Schnabel, A. Wittenberg und A. Hekking (unter Mitwirkung von Therese Behr und Arthur van Eweyk: Duette von Brahms) und

---

*) Das Werk wurde bereits am 5. März 1901 von Schumann mit Zajic und Grünfeld und später von Vera Maurina und Genossen gespielt (s. „Musik" I. S. 540).

Die Schriftl.

auch die des Holländischen Trios (mit Tilly Koenen) besucht haben, der weiss, dass so mancher ungern im Sommer diese Genüsse entbehrt. Im Tonkünstlerverein sollen Lieder von Ludwig Hess, Eduard Behm und besonders von H. Gottlieb Noren viel Anklang gefunden haben. Endlich gab es einen Abschied: Wilhelm Berger, der neue Meininger Hofkapellmeister, dirigierte hier zum letztenmal die Musikalische Gesellschaft, die es sich nicht nehmen liess, ausser einer Wiederholung der „Tauben“ (vgl. „Musik“ I. S. 1503) noch zwei neue Chorwerke ihres unermüdlich schaffenden Dirigenten herauszubringen. „An die grossen Toten“ (G. Schüler) op. 85 ist ein sehr ergreifendes, jede Stimmung und Phase des Textes klar wiedergebendes Chorstück, dessen Wirkung durch Verkürzung des zu langen Orchesternachspieles noch gehoben werden könnte. Prächtig und farbenreich ist die Instrumentation. Sie ist dies auch in dem Goetheschen „Totentanz“ (op. 86), der gleichfalls in hohem Grade stimmungsvoll und charakteristisch ist. Beide Neuheiten sind entschiedene Bereicherungen der Literatur. An der Aufführung war auch das Orchester der kgl. Hochschule für Musik beteiligt. Herr Berger wurde gebührend gefeiert. Dr. Wilh. Altmann.

Ich sehe in Robert Wiemann einen ernsten und tüchtigen Mann, der viel gelernt hat und eine erstaunliche Beherrschungsgabe aller Mittel verrät. Sein Stil ist ein mit Wagnerismen durchflochtener Lisztscher Orchesterstil, der in der Tondichtung „Erdenwallen“ op. 40 dem jugendlichen Strauss gleicht. Das „Nachtlied“ aus „Also sprach Zarathustra“ ist mehr durchinstrumentiert als durchkomponiert. Die Wirkung scheitert an der mangelhaften Gegensätzlichkeit innerhalb der Dichtung. Die fortwährenden Apostrophierungen, Exklamationen und ekstatischen Wehklagen sind musikalisch ungemein schwierig zu gestalten; das Bemühen, die Mitte zwischen recitatorischer Gebung und melodramatischer Deklamation in einer musikalisch-melodischen Linie festzuhalten, hat immer eine gewisse Monotonie zur Folge. Wenigstens halte ich das „Nachtlied“ vollständig durchkomponiert als „Lied“ schlechterdings für unwirksam, als Programm zu einer symphonischen Dichtung für möglich. Die Lieder für Klavier sind unbedeutend, weil unpersönlich; „Wie lieb ich Dich hab“ sogar eine Neuauflage Schumanns. Im „Erdenwallen“ steckt viel Gesundheit und manch kräftiger Ansatz. Melodisch grosszügig nehmen die Steigerungen einen ungemeinen Schwung und leidenschaftliche Energie an. Instrumentation: vorzüglich. Der Komponist dirigierte und setzte sich somit wohl ins hellste Licht. Ich hätte ihm nur eine klangvollere und dramatischere Gesangskraft gewünscht als Herrn Kammersänger Brune. — Der Kompositions-Abend von Patrick O'Sullivan gehört nicht in den Bereich der Fachkritik. Ich achte jede Arbeit, wenn sie Zweck hat. O'Sullivans Musik hat aber vorläufig gar keinen Zweck. „Die ersten Hunde und Opern ersäuft man“ (C. M. v. Weber). An den Solisten Zudie Harris und Fendall Pegram bewundere ich nur eins: die krampfhafte Ausdauer ihrer zweifelhaften Thätigkeit und den gänzlichen Mangel an künstlerischem Takt. — Zum Teil einen günstigen Eindruck machten die Lieder von Paul Schwers, von der Kammersängerin Kutscherra und Alex. Heinemann gesungen. Neue Gesichter und fremdartige Züge üben immer einen gewissen Reiz aus. Aber es geht mit vielen Liedern wie mit Menschen: bei näherer Bekanntschaft verlieren sie. Paul Schwers steht am Anfang seiner selbst. Es ist vieles originell, neu gedacht und voll bunten dramatischen Lebens. Aber die Einheit, die in der Tiefe ruht, kommt vor der Buntheit der Gedanken und Farben nicht zu Tage. Der äusseren melodischen Linie entgegengesetzt ist die innere Melodie, die lyrische Seele der Dichtung. Technische Reize allein thun's nicht. Ein Lied muss Kern haben, innersten Zusammenschluss und Seelengrund. Das Volkstümliche gelingt ihm heute am besten, so: „Lieb Kindelein, gute Nacht“ und die „Stücke aus dem mittelalterlichen Soldatenleben“, denn es ist klar und einfach. — Und mit dem Frühling die

erste Schwalbe: Stephanie Becker! Sie soll sich schonen, die Mitte und Tiefe ausbauen, mehr Brustklang entwickeln und die flachen „e", „o" u. s. w. veredeln. Die Arbeit an sich sei ihr heilig, und ich wünsche ihr die echte Siedeglut, auf dass das Gold im breiten Fluss sich löse. Im Stimmklang der Höhe, in der Phrasierung und im musikalisch-geistigen Erfassen keimen Schösslinge, die eine herrliche Blüte versprechen. — Paris lockt noch immer! Und doch weist es gesangskünstlerisch nicht viel auf. Margherita Simonettis Koloraturen waren keineswegs einwandsfrei. Das Organ steht nicht, ist unrein, knödelig und ohne Metall. Piano und Phrasierung anerkennenswert. Geistig-künstlerisch: „Wintergartenkunst", — „quelque parfum pénétrant". Und auf diesem tropischen Sumpfboden gleich einer herrlichen Orchidee Wittenbergs Geigenspiel!

Rud. M. Breithaupt.

BERNBURG: XIV. Anhaltisches Musikfest. Diese alle zwei Jahre abwechselnd in den vier Hauptstädten Dessau, Bernburg, Cöthen und Zerbst stattfindenden Musikfeste sind die hohen Feiertage des musikalischen Anhalt. Mitwirkende des diesjährigen am 9. und 10. Mai waren wie immer die Herzogl. Hofkapelle, der aus der Dessauer Singakademie, dem Hoftheaterchor und den ersten Gesangvereinen der anderen Städte bestehende Chor von etwa 500 Sängern und namhafte Solisten. Den Glanzpunkt des Festes bildete die Aufführung des Oratoriums „Christus" von Liszt am ersten Tage. Die Wiedergabe des tiefreligiösen Werkes brachte dem Festdirigenten Hofkapellmeister Mikorey und allen Mitwirkenden stürmische Anerkennung. Franz Mikorey zeigte die Grösse seiner Intention im besten Lichte. Er schafft stets impulsiv, erregt hin und wieder mit seiner Auffassung auch unseren Widerspruch, um uns dann durch das Feuer seiner Inspiration wieder zu rückhaltloser Anerkennung hinzureissen. Die Hofkapelle entfaltete besonders in den rein instrumentalen Sätzen ihre glänzende Disziplin. An der Orgel sass ein Meister des königl. Instruments: Prof. Bartmuss. Johanna Dietz-Frankfurt a. M. entzückte mit ihrem ausgiebigen Sopran und gefühlstiefen Vortrag. Neben ihr stand ebenbürtig der Tenorist Ludwig Hess-Berlin. Mit diesen fremden Gästen wetteiferten die Besten der Dessauer Hofoper: Kammersänger von Milde und Elsa Westendorf. Was diese vier Künstler in den Duett- und Quartettsätzen boten, gehörte mit zu dem Schönsten der Aufführung. Der grosse Chor hielt sich prächtig. Im Stabat mater dolorosa erzielte der Dirigent eine dramatische Steigerung von überwältigender Wirkung. — Das zweite Konzert wurde pietätvoll mit Klughardts eigenartigster Symphonie in c-moll eingeleitet. Johanna Dietz sang mit stürmisch bejubelter Kunst eine Arie aus Spohrs „Faust" und mehrere Lieder von Mikorey. Ludwig Hess wusste mit Gesängen von Schubert und Wolf packende Stimmungseffekte zu erzielen. Es folgten zwei fesselnde Instrumentalstücke: das gewissermassen neuentdeckte Konzert für vier Klaviere und Orchester von J. S. Bach und Liszts „Totentanz". An den Klavieren sassen bei der Bachschen Komposition vier begabte Schülerinnen Bernhard Stavenhagens, der auch dirigierte. Im „Totentanz" spielte er selbst den Klavierpart ganz im Geiste Liszts. Der Leonoren-Ouvertüre No. 3 folgte dann als Schluss wie immer das Meistersinger-Vorspiel, der Chor „Wach auf", die Rede des Hans Sachs, von Rudolf von Milde herrlich vorgetragen, und der Schlusschor „Ehrt eure deutschen Meister" als schönster Ausklang des Festes.

Rudolf Liebisch.

BIELEFELD: Zwei Jahre sind seit der Gründung des Städtischen Orchesters verflossen, an dessen Spitze Traugott Ochs berufen wurde. Magistrat und Stadtverordnete erkannten die Verdienste des Musikdirektors um die Hebung des Orchesters in ihrer letzten Sitzung dadurch an, dass Herrn Ochs eine Gratifikation von 3000 Mark einstimmig bewilligt wurde. Nehmen wir die Konzerte des Musikvereins unter Musikdirektor Lamping mit dem Brahmsschen Requiem, der Lisztschen Faustsymphonie, drei

Bachschen Cantaten, dem Canticus Canticorum von Bossi, und einer zündenden, den Inhalt klar aufdeckenden Vorführung der Romantischen Symphonie von Anton Bruckner vorweg, so bleiben noch 32 Symphoniekonzerte übrig, von denen drei von Herrn Lamping, die übrigen von Tr. Ochs geleitet wurden. Ausser der ersten kamen sämtliche Symphonieen von Beethoven einschliesslich der Neunten sowie Mozart- und Haydnsche zum Vortrag. An Novitäten hörten wir: Tschaikowsky: Symphonie pathétique, Capriccio Italien und Romeo und Juliette, Walzer aus „Eugen Onegin" und Schäferspiele aus „Pique Dame"; Goldmark: Ländliche Hochzeit, Im Frühling; Liszt: Tasso, Prometheus, Hirtengesang aus „Christus", Die Ideale; Klughardt: Auf der Wanderschaft, Symphonie D-dur und Cellokonzert (Erich Ochs); Brahms: D-dur-Symphonie, Akademische und Tragische Ouvertüre; Hartmann: Nordische Heerfahrt; Clemens Schultze-Biesantz: Symphonische Tongedichte; Joh. S. Svendsen: Norwegischer Künstlerkarneval; Rubinstein: Feramors; Smetana: Moldau; Leone Sinigaglia: Scherzo für Streichinstrumente; Saint-Saëns: Danse Macabre; Berlioz: Karnaval Romain, Vehmrichter; Lalo: Rhapsodie; Wagner: Vorspiel, Glocken- und Gralscene, Klingsors Zaubergarten- und die Blumenmädchen-Scene aus Parsifal, sowie die für Orchester bearbeiteten Scenen aus den Meistersingern u. s. w. Dass das Orchester auch in Gütersloh, Herford und Detmold regelmässige Konzerte veranstaltet, hat wesentlich zur Hebung seines Rufes beigetragen.

N. F.

BONN: Beethoven-Fest. Wenn man die Tage des Kammermusikfestes, das vom 17. bis 21. Mai vom Verein Beethoven-Haus zu Bonn veranstaltet wurde, im Geiste an sich vorüberziehen lässt, so weiss man nicht, welches Gefühl grösser und lebhafter ist, das der Bewunderung oder das der Dankbarkeit für Joachim und seine Quartettgenossen, welche die von Beethoven in seinen Quartetten niedergelegten Lebensoffenbarungen in ihrer Gesamtheit vor uns in Tönen erstehen liessen. Wohl ist ein Musikfestprogramm mit den neun Symphonieen nichts Unerhörtes mehr, aber die gesamten Quartette mit Ausnahme der Fuge op. 133 innerhalb weniger Tage vorzuführen, war bisher nicht gewagt worden, denn ein Wagnis hat vielen diese Absicht Joachims geschienen und nicht ohne Kampf ist sie zur Wirklichkeit geworden. Und vielleicht besitzt auch nur Joachim diejenige Autorität in allen Lagern, die ein Recht zu solch einem Vorhaben gab. Wie gross aber dieser Gedanke gewesen, das konnte vollkommener erst die Wirklichkeit erzeigen, die alle Zweifler zu schanden machte. So oft und herrlich uns Beethoven auch schon in seinen Quartetten erschienen, so redete doch sein Geist noch viel gewaltiger und tiefer, wo wir sein ganzes auf diesem Gebiet liegendes Schaffen fast in einem Zuge, in einer bisher noch nicht dagewesenen Geschlossenheit der Wiedergabe auf uns konnten wirken lassen. Gerade diese Einheitlichkeit gehörte zu den schönsten Tugenden des Festprogramms. Dass sie nicht zur Eintönigkeit auswuchs, dafür hatte Beethoven selbst gesorgt. Was er in seinen Quartetten ausspricht, ist so mannigfaltig, so erhaben gedacht und vollendet geformt, dass man je länger je mehr im Banne dieser Gedanken und Formen stand, mit den Künstlern verwuchs und nicht darnach fragte oder daran dachte, wie es doch bloss vier in ihren Klangfarben beschränkte Instrumente waren, durch die uns all das offenbart wurde. Allerdings, so manche Feinheiten der Tongebung und Tonhöhe, die beim Orchester im Durcheinander der Klangfarben und Stimmungen verloren gehen, erquicken ja beim Streichquartett das Ohr, und jemehr dieses sich in den Festtagen daran gewöhnte, desto inniger empfand es sie. Zum Ruhme des Joachimschen Quartetts ist nun wohl kaum etwas zu sagen, was nicht schon gesagt ist. Und diese That der Vorführung der sechszehn Quartette spricht für sich selbst. Man kannte die ideale Abtönung des Klanges beim Joachimschen Quartett, seine innige Verschmelzung der vier Instrumente zu einem Gesamtkörper und seine Ruhe und Vornehmheit, die gerade dem Quartettspiel

ansteht. Mag das Orchester tosen im Sturm der Leidenschaften, dem Quartett ziemt auch im Affekt noch die Abklärung und eine gewisse Objektivität der Darstellung, die darum noch lange nicht zur Kühle zu führen braucht. Doch alle diese Vorzüge wögen nicht so hoch, gäbe nicht die Tiefe der Auffassung der Schönheit den Inhalt, spräche sie nicht restlos aus, welch' Geheimnis die Tonzeichen bewahren. Und nach dieser Seite des innern Erlebens wurden die Beethoventage in Bonn zu solchen, die man als Tage reichen inneren Gewinns auf seinem Lebenswege verzeichnet. Joachim gab hier einen Überblick über das Werk seines Lebens. Was er in den langen Jahren, die ihm das Haar gebleicht, für das Verständnis Beethovens und besonders seiner letzten Quartette gethan, die er aus einer Musik der Zukunft zu einer solchen der Gegenwart erhoben, liess er noch einmal an uns vorüberziehen. Eine ehrwürdige Vermittlergestalt in jugendlicher Geistesfrische stand er zwischen dem Genius des grossen Dichters in Tönen und der andachtvoll lauschenden Menge, erweckte zum Leben, dichtete nach, was jener in die stummen Zeichen gebannt. Jeder der fünf Festtage begann mit einem Quartett aus op. 18, das noch jenseit der Grenze steht, wo alte und neue Welt sich scheiden in der Musik. Es folgte ein Quartett aus der mittleren Zeit, da die Tonkunst mündig geworden und dann eins jener grossen letzten, die Beethovens tiefste Offenbarungen in sich tragen. Und so erschien denn der Meister an jedem Tage vor uns in dreifacher Gestalt: noch auf den Schultern der Vorgänger stehend in seinen ersten Quartetten, wo die Form für uns oft noch mehr tönende Schale ist, als die Bewahrerin ernsten Inhalts, dann als Schöpfer jener Tondichtungen seiner mittleren Zeit, wo er als Künder grosser Gedanken vor uns tritt. Zuletzt aber als der der Welt sich immer mehr abwendende Geistesgewaltige, der sein Innerstes in seinen Quartetten erschliesst, aber doch weniger zu uns spricht, als uns lauschen lässt auf die Regungen seiner Seele. Je höher der Flug des Genius sich in seinen Werken erhob, desto mehr schien das Quartett in seiner Grösse zu wachsen, desto ergriffener lauschten die Hörer. Über Fünfzehnhundert füllten an jedem Tag die Beethovenhalle, deren ideale Akustik auch am entferntesten Platz nicht die kleinste Schattengebung des Vortrags verloren gehen liess. Wenn der letzte Accord verklungen, der Bann, in dem die Hörer befangen, sich gelöst hatte, dann durchbrauste ein Jubel die weiten Hallen, der nicht enden wollte, und es blieb Prof. Joachim samt seinen Getreuen Halir, Wirth und Hausmann nichts anderes übrig, als wohl ein dutzendmal auf das Podium herabzusteigen und schliesslich noch dem Blumenregen standzuhalten, der sich am letzten Tage über sie ergoss.

Max Hehemann.

BROMBERG: Der Bromberger Gesangverein unter Leitung seines Dirigenten Schattschneider veranstaltete in der verflossenen Saison folgende Konzerte: am 14. November Erstaufführung von Max Bruchs Gustav Adolf unter solistischer Mitwirkung von Luise Geller-Wolter, Metzmacher-Hormann; am 13. März einen populären Brahmsabend (die Zigeunerlieder und drei Männerchöre waren für hier Novitäten), der am 17. März wiederholt werden musste; am 7. April (als Novität für Bromberg) Liszts „Heilige Elisabeth" — Solisten: Frl. Schattka und Herr Weissenborn. M. W.

BRÜNN: Eine sorgfältig vorbereitete Aufführung der Bachschen h-moll-Messe durch den Musikverein war der gewaltige und würdige Abschluss dieser Saison. Von den Solisten leisteten besonders die Damen Brüll-Kienemund und Kusmitsch vorzügliches. In einem Konzert des Männergesangvereins in dem E. von Dohnanyi einen ungewöhnlichen Erfolg erzielte, debutierte mit bestem Gelingen Dr. von Mojsissovics, der neue Chormeister des Vereins. S. Ehrenstein.

CHEMNITZ: Es muss etwas besonderes sein, worüber man nach Schluss der Saison noch zu berichten hat. Schon ein Klassiker-Abend und ein Extra-Konzert der Stadt-

kapelle (Max Pohle) wären geeignet gewesen, die winterliche Epoche in vorteilhaftester Weise zu schliessen, denn hervorragende und seltener gehörte Orchesterwerke von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schumann, Brahms und Weber entfalteten neben Beethovens Septett ihre Schönheiten und Tiefen, durch diese zu dem gleichen Beifall animierend wie lobenswerte solistische Gesangsleistungen (Felix Irmscher-Chemnitz) und die unvergleichlichen Cellovorträge Julius Klengels. Auch liess ein Solisten-Abend des Musikvereins die Wiedergabe einer Reihe feingewählter und ganz wundervoll gesungener Lieder von Schumann, Schubert, Mayerhoff, Hans Sommer u. a. durch Viktor Porth-Dresden bewundern und verschaffte dem jugendlichen, Erstaunliches leistenden Pianisten Oswin Keller-Leipzig Lorbeeren, wie sie bei uns nur ein d'Albert und Reisenauer gesammelt haben. Die würdigen Schlusstakte dieser schwerwiegenden Coda unserer Saison bildeten aber doch auf weltlichem Gebiet das Konzert des Lehrergesangvereins (Max Pohle), in dem ein zweites Mal Klughardts „Pilgergesang der Kreuzfahrer" und Franz Mayerhoffs „Frau Minne" in beinahe noch glänzenderer Wiedergabe als bei der Uraufführung zur Vorführung gelangten, und im Reiche der geistlichen Musik die unverkürzte, machtvolle, bis ins kleinste musterhafte Wiedergabe von Berlioz' „Requiem", die sich durch die vereinten Eigenschaften und Kräfte des Musikvereins und der städtischen Kapelle unter Franz Mayerhoffs sieghafter Führung zu einem wirklichen Kunstereignis unseres Musiklebens gestaltete.

Oskar Hoffmann.

DUISBURG: Seiner fünfzigjährigen Jubelfeier verlieh der Duisburger Gesangverein, unterstützt von Vereinen der Umgegend, durch ein Musikfest besonderen Glanz. Händels „Messias" in der Bearbeitung von C. W. Franke-Köln füllte den ersten Tag. Der Chor, aus fünf Vereinen zusammengesetzt, wurde vom Festdirigenten, Kgl. Musikdirektor Josephson, trefflich geführt; hätte die Wiedergabe bei allen Faktoren mehr Temperament gehabt, so wäre sie noch schöner gewesen. Dankbar sei verzeichnet, dass ein von Rehbock in Duisburg gebautes Cembalo das Klavier abgelöst hatte und so die richtige Klangfarbe und Klangverschmelzung mit dem Orchester hergestellt war. Der zweite Tag führte Bruckners neunte Symphonie zum erstenmal in Deutschland ein. Welch ein Werk voll herrlicher, oft himmlisch schöner Gedanken enthüllte sich da! Das Scherzo ist der grossartigsten eines, die je geschrieben wurden, die Schönheit des Adagios ist mit Worten nicht zu erschöpfen. Doch ein Aber ist auch hier dabei. Der Mangel eines straffen Zuges, der wie bei Beethoven stets das Ziel im Auge hält, schädigt gerade bei diesem weitausgedehnten Werk den Eindruck, namentlich im ersten Satz. Wie in Wien, so schloss man auch hier die Symphonie mit dem Tedeum. Dass dies die Wirkung verstärkt habe, möchte ich bezweifeln, denn nach der Erhabenheit des Adagios vermag das Tedeum nicht mit vollen Ehren zu bestehen. Josephson hat sich mit dieser ersten Aufführung sehr verdient gemacht, hoffentlich folgen bald andere seinem Beispiel. Wie die Symphonie, so wurde auch C. Hubert H. Parrys Ode für achtstimmigen Chor, Orchester und Orgel „Holde Sirenen" für Deutschland aus der Taufe gehoben. Sie ist ein nicht sehr tiefes, aber recht klang- und wirkungsvolles Stück mit klarer Polyphonie und einer prächtigen Steigerung zum Schlusse hin. Auf Bruckner folgte Richard Strauss, der seine Tondichtung „Tod und Verklärung" selbst dirigierte und mit den vereinigten städtischen Orchestern von Duisburg und Düsseldorf herrlich herausbrachte. Wie übersichtlich er seine Werke zu disponieren weiss, wie er unaufhaltsam auf sein Ziel lossteuert, musste gerade nach dem so ganz anders gearteten Bruckner auch seinem grössten Gegner auffallen. Strauss war weiter mit dem schaurigen „Nocturno" und dem „Thal" auf dem Programm vertreten, Gesängen, die in Messchaert einen hervorragenden Vertreter fanden. Busoni liess in einigen Klaviersolis seine

unerhörte Technik glänzen und spielte auch den Klavierpart in Beethovens Chorphantasie. Mit dem Meistersinger-Vorspiel wurde das Fest dann ausgeleitet. Max Hehemann.

DÜSSELDORF: Ein glänzend verlaufener Klavierabend von Emil Sauer, das Konzert von Prof. Leopold Auer und Dr. Otto Neitzel, die u. a. die Duosonate für Violine und Klavier in G-dur von Brahms brachten, die letzte Matinée der Düsseldorfer-Kammermusikvereinigung, die eine schwer verständliche Violin-Klaviersonate (Reibold u. Prof. Buths) in A-dur von Reger, das in Brahms Fusstapfen schreitende, gut gearbeitete, gut klingende Quartett für Klavier, Violine, Clarinette u. Cello op. 1 von Walter Rabl mit dem Autor am Piano, Reibold, L. Schröder und Klein an den anderen Pulten vorführte, endlich im Musikverein das Gastspiel der Berliner Bläser vom Verein der Berliner Kgl. Kammermusiker, die Thuilles Sextett op. 6 mit da Motta am Bechstein und Mozarts Es-dur-Quintett (mit Klavier) prachtvoll spielten, belebten die letzten Wochen der Saison. Letztere schloss mit einer hervorragenden Wiedergabe der c-moll-Symphonie von Mahler, an der sich über 120 Musiker unter Prof. Buths Leitung beteiligten und die eine Grosstat des Musikvereins darstellte, denkbar würdig ab. A. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Eine würdige Aufführung der Bachschen „Matthäuspassion" unter Hans Haym, mit der die Saison ihren Abschluss erreichte, hat neben einer geistlichen Musikaufführung (Orgelkonzert) der Karwoche und dem Osterfest die musikalische Weihe gegeben. Von den Solisten wirkten Gerard Zalsman (Jesus), Franz Litzinger (Evangelist) und Frau Professor Schmidt (Alt) im ganzen sympathisch, wogegen bei Marie Berg (Sopran) und William Wissiak (Bass) die gezwungene Tongebung in der hohen Lage die Leistung beeinträchtigte. In dem Karfreitagskonzert bot neben dem ergreifenden Gesang von Klementine Cahn-Poft die Kombination der Altstimme mit Orgel, Harfe und Cello in „Panis angelicus" von Franck und „Ave, verum" von Rauchenecker einen seltenen, ganz eigenartigen Genuss. Ferd. Schemensky.

HALLE: Im Konzertsaal sind die Hauptschlachten bereits geschlagen. Es ist nur noch über den IV. Kammermusikabend der Herren A. Hilf, A. Wille, B. Unkenstein und G. Wille, der mit einer künstlerisch abgerundeten Wiedergabe von Beethovens Harfenquartett, Schuberts Klaviertrio in B-dur und Dvořáks A-dur-Klavierquintett (mit Fritz von Bose am Flügel) den zweifelhaften Genuss des III. Konzerts vergessen machte, und über das letzte philharmonische Konzert der Leipziger Winderstein-Kapelle zu berichten, das in allerdings zu schwacher Besetzung Berlioz' Symphonie fantastique mit hübschem Gelingen brachte und Charlotte Huhn Gelegenheit gab zu zeigen, dass auch der Stimme einer berühmten Altistin von der Natur Grenzen gezogen sind. Die Singakademie brachte unter Prof. Reubkes Leitung eine ziemlich matte Aufführung der Matthäus-Passion in der Bearbeitung von Rob. Franz. Wenn der Eindruck trotzdem ein tiefgehender zu nennen war, so ist das einzig und allein auf Rechnung des grossen Bach zu setzen. Martin Frey.

KASSEL: Die letzten Konzert-Darbietungen der Kgl. Kapelle (Dr. Beier) und des aus den Herren Hoppen, Kaletsch, Schmidt und Monhaupt bestehenden Quartetts schlossen die beiden feststehenden Cyklen der Abonnementskonzerte und Kammermusiken aufs würdigste. Pastoralsymphonie, Siegfried-Idyll und Brahms' Orchestervariationen erfuhren eine liebevolle Wiedergabe. Als Solistin erfreute uns Emilie Herzog. Eine wohlgelungene Aufführung von Spohrs „Des Heilands lezte Stunden" bot die Kgl. Kapelle mit einem ad hoc gebildeten Chor und den Solisten der Oper, während der Oratorien-Verein Schumanns „Paradies und Peri" für sein drittes Konzert gewählt hatte. Frau Grumbacher-de Jong war eine treffliche Peri. Neben ihr hatten die übrigen Solisten, Frau Hallwachs-Zerny und die Herren Heydenbluth und Kammersänger Brune,

einen schweren Stand. Der sonst recht tüchtigen Kapelle des Regiments von Wittich mangelte es an diesem Abend öfters an Präcision und Klangschönheit, so dass die Wirkung des Werkes recht beeinträchtigt wurde. In einem Lieder- und Duettenabend, den sie im Verein mit dem Kammersänger Eugen Robert Weiss gab, lernten wir in Margarete Buttlar ein bemerkenswertes Vortragstalent kennen. Dr. Brede.

KÖNIGSBERG i. Pr.: Die Hübnerschen Künstlerkonzerte wurden mit Vorträgen der schon jetzt imponierenden und das Beste versprechenden Pianistin Paula Szalit und des Bassisten Gandolfi geschlossen, die Symphoniekonzerte unter Prof. Brode mit Beethovens „Neunter", deren Aufführung jedoch im ganzen ebenso wenig befriedigen konnte, wie die der Missa solemnis unter derselben Leitung; nur das von den Damen Rollan und Marck und den Herren Brunow und Gessner gebildete Soloquartett gab in Sopran, Alt und Bass Gutes. Der Baritonist Gessner, der unser Theater leider verlässt, um nach Darmstadt zu gehen, und die mit einer prachtvollen Stimme begabte Altistin Louise Marck, beides technisch erfahrene Gesangskünstler, gaben mit dem Violinvirtuosen Ernst Wendel zusammen ein Konzert, das ebenso sehr wegen des viel Neues (darunter Hugo Wolfs erzenes „Alles endet") bringenden Programmes zu rühmen ist, als wegen der in Technik und Vortrag hervorragenden Ausführung dieses Programmes. In dem letzten Konzert des immer mehr zur Vollendung hinanwachsenden Musikvereins brillierte Wendel mit dem besonders durch Klangmischungen interessanten h-moll Violinkonzert von Saint-Saëns; noch mehr zeichnete er sich als Dirigent aus, indem er Mozarts Jupitersymphonie höchst eindringlich und geistvoll interpretierte und die Ouvertüre zu Smetanas „Verkaufte Braut" in einer Weise herausbrachte, die geradezu glänzend in ihrer rhythmischen Lebendigkeit, Klarheit und Humorfülle war. Ein genussreiches Konzert boten der tüchtige Pianist Häckel und die vornehme Liedersängerin Hedwig Bukofzer; an diesem Abend erschien Gustav Mahler mit zwei Liedern zum erstenmal als Komponist in Königsberg und siegte glatt; Häckel zeigte sich in einem D-dur Impromptu auch als viel verheissender Komponist. Das Brode-Quartett krönte aufs würdigste seine Quartettabende mit dem G-dur Sextett von Brahms. Paul Ehlers.

KOPENHAGEN: Das letzte Musikvereinskonzert hatte auf seinem Programm eine Haydnsche Symphonie und die Kantate „Tornerose" (Dornröschen) vom verstorbenen dänischen Liederkomponisten P. Heise. Ein heimlicher, wenig aufregender Abend. Im Orchesterkonzert unter Joh. Svendsen hörten wir zum erstenmale Rimsky-Korsakows „Sadko." Das Ostern-Kirchenkonzert des kgl. Opernchors brachte neue Orgelstücke „Paulus" von Otto Malling und Berlioz' „Flucht nach Ägypten"; der Cäcilienverein einen grossen Auszug aus Mozarts „Idomemo". Grösseres Interesse aber erweckte das Konzert des dänischen Konzertvereins, dessen Programm drei neue Arbeiten dänischer Komponisten enthielt, die hier nur ganz kurz charakterisiert werden können: eine grosse symphonische Dichtung, Napoleon Bonaparte, von dem debutierenden Axel Schiöler, überraschend gewandt und flott, sehr gut instrumentiert, nicht ohne Phantasie, aber naiv und unpersönlich; Ouvertüre zum „Volksfeind" (Ibsen) von Louis Glass, voll schöner männlichen Ideen und trefflich gearbeitet; endlich Attila, Kantate von Wilh. Rosenberg, ziemlich erfindungsarm und langgesponnen, aber mit wirkungsvollen Chören. Alle Komponisten waren treffliche Dirigenten. Von kleineren Konzerten notiere ich nur das von Marta Sandal mit Henry Bramsen und das von Wolfgang Hansen, das die Bekanntschaft mit einem Thuilleschen Werk — seinem Klavierquintett — vermittelte. — Meine Konzertberichte für diese Saison hiermit abschliessend, habe ich noch folgendes hinzuzufügen: Die Herren Bramsen und Bendix wandten sich an die Redaktion der „Musik" mit der Bitte um eine Berichtigung meiner Bemerkung — Kopenhagener Konzertbericht, Heft 10 — über die unkorrekte

Anzeige der hier schon vor Jahren aufgeführten Symphonie „Sommerklänge" von Bendix als „Novität". Gern räume ich nun den Konzertgebern ein, dass auf den Abendprogrammen und vielleicht auch in den Zeitungsanzeigen nichts von der „Neuheit" stand. Ich hatte bei Abfassung meines Berichts nur die für die Reklame mehr bedeutenden Strassenanzeigen und die den Zeitungen zur Aufnahme in den redaktionellen Teil zugeschickten Vornotizen im Auge, die beide die Symphonie als „neu" und „zum erstenmal aufgeführt" bezeichneten. Die Herren lassen mich nun wissen, dass dies auf einen Druckfehler zurückzuführen sei. Obschon diese Erklärung — jedenfalls was die Zeitungsnotizen betrifft — mir nicht ganz klar ist, bin ich doch gern dazu bereit, zu bedauern, dass der betreffende „Druck- (resp. „Schreib-?) fehler" zu einer für die beiden Herren unangenehmen Bemerkung Veranlassung gegeben hat, die aber unterblieben sein würde, wenn der „Druckfehler" auf den Plakaten oder in den Zeitungsnotizen vor dem Konzert berichtigt worden wäre. Dr. William Behrend.

LEIPZIG: In Hermann Solomonoff, einem aus Minsk herstammenden Schüler von Prof. Hans Sitt, der zu Ende April als bescheidener Nachzügler ein eigenes Konzert gab, lernte man einen ungewöhnlich beanlagten und nahezu zu Konzertreife geförderten Geiger kennen. In Konzerten und Konzertsätzen von Ernst, Wieniawsky und Spohr, sowie in der G-dur-Polonaise von Laub imponierte der junge Künstler ebensosehr durch seine reichentwickelte Technik als durch Wärme des Tones und temperamentvollen Vortrag. Sehr befriedigend verlief eine Matinée, die der Bach-Verein seinen Mitgliedern und Freunden als „Haus-Konzert" darbot. Der Vereinschor sang unter Prof. Sitts Leitung mit reiner Stimmung und hübschem Stimmklang Madrigale von Isaak, Eccard und Hasler, das lyrische Intermezzo (für Frauenstimmen) „Maitag" von Rheinberger und drei Brahmssche Chöre aus op. 93, und der Meister des Violoncellspiels Prof. Julius Klengel und die begabte junge Pianistin Cl. J. Schytte besorgten den instrumentalen Teil des Programms mit Solo- und Duo-Vorträgen, von denen besonders die Wiedergabe der Violoncellosonate von Brahms lebhaftestes Interesse und vielen Beifall hervorrufen konnte. Schliesslich hat der Leipziger Männerchor kurz vor seinem Aufbruch zum Frankfurter Wettkampf ein Konzert unter sehr schätzenswerter Mitwirkung der Frau Sophie Hiller gegeben, bei dem er auch das selbstgewählte schöne Werbelied „Waldweben" von Gustav Weber zum Vortrag brachte, den Messnerschen Preischor aber gleich mehreren anderen Frankfurternden Vereinen, in letzter Stunde vom Programm absetzen musste. Wie kann man auch einen „Siegesgesang nach der Varusschlacht" schon vor der vereinsmörderischen Varusschlacht singen wollen!

Arthur Smolian.

LÜBECK: Die diesjährigen Symphonie-Konzerte des Vereins der Musikfreunde, dessen uneigennütziges Wirken für unser Musikleben nicht hoch genug anzuerkennen ist, fanden am 18. April mit dem achten Konzert ihren Abschluss. Die durchweg mit Geschmack zusammengestellten Programme brachten unter der tüchtigen Leitung von Herrn Afferni an Novitäten Richard Strauss' „Don Juan", Dvořáks Symphonie „Aus meinem Leben", Kösslers „Variationen an Brahms", Gluck-Mottls „Ballet-Suite" und drei Sätze aus Tschaikowkys Symphonischer Suite op. 55. Als Solisten wirkten mit: Frl. Stapelfeld, Dr. Wüllner, Erika Wedekind, Teresita Carenno, Hugo Becker, Ugo Afferni, Arno Hilf und Karl Mayer. Das Ereignis der Saison bildete das sechste Konzert, in dem der ausserordentlich gefeierte Gastdirigent Prof. Nikisch als Hauptnummer die Eroica brachte. Der unter der Leitung von Prof. Spengel-Hamburg stehenden, erfreulich aufblühenden Singakademie verdanken wir die Bekanntschaft mit Rich. Strauss' „Wanderes Sturmlied" und Bachs h-moll Messe (erstmalige Aufführung in Lübeck!), die unter Mitwirkung von Mitgliedern des Hamburger Cäcilien-Vereins eine nahezu vollendete Wiedergabe erfuhr. J. Hennings.

MAINZ: An vier Abenden liess die Liedertafel Tonwerke deutscher Klassiker durch das von Felix Weingartner geleitete Kaim-Orchester zur Wiedergabe bringen. Mit Joh. Seb. Bachs „Suite, h-moll, für Flöte und Streichorchester" (eingerichtet von Bülow) wurde der Reigen eröffnet; es folgte Händel, darauf Glucks „Alceste"-Ouvertüre (mit dem Schluss von Weingartner), die Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" (mit dem Schluss von Wagner), Ph. E. Bachs Symphonie Es-dur, Haydn, Mozart, C. M. von Weber, Schubert, Beethoven. Alfred Reisenauer erfreute durch seine stilvolle und grosse Art am Flügel, und in Beethovens „Neunter" wirkten die Damen Johanna Dietz, Math. Haas und die Herren Lud. Hess, Jos. Loritz sehr erfolgreich mit. J. Lippmann.

MANNHEIM: Dem Musikfeste zur Weihe der neuen Festhalle folgte in denselben Räumen das Beethovenfest, arrangiert von dem Philharmonischen Verein. Mit dem Münchener Kaimorchester brachte Felix Weingartner sämtliche Symphonieen Beethovens zur Aufführung, am ersten Abend die drei ersten, an den drei folgenden Abenden je zwei. Das Soloquartett in der „Neunten" (Bella Alten, Lula Mysz-Gmeiner, Dr. L. Wüllner und Rud. v. Milde) hielt sich in der heiklen Aufgabe musterhaft. Fast noch gewaltiger als dieses Riesenwerk wirkte die c-moll-Symphonie, deren Vortrag den Höhepunkt des Festes bildete. Arnold Rosé spielte das Violinkonzert mit vollendeter Technik, markigem Ton und in jenem klassisch-plastischen Stil, den des Meisters Musik erheischt. Dr. Wüllner und Lula Gmeiner trugen in gleich künstlerischer Gestaltung Beethovensche Gesänge vor. Das Beethovenfest wurde im Konzertsaal der Festhalle „Rosengarten" gefeiert, wenige Tage danach veranstaltete der Lehrer-Gesangverein Mannheim-Ludwigshafen im Festsaale — dem Nibelungensaal — des Hauses ein grosses Volkskonzert. Über 200 Sänger standen auf dem Podium, und mehr als 5000 Besucher füllten die riesigen Räume. Solisten waren Frau Rocke Heindl und ein junger Tenorist, ein Schüler Stockhausens, Karl Gentner, der mit seiner herrlichen Stimme einer glanzvollen Zukunft entgegen zu gehen verspricht. Das Konzert nahm unter der Leitung C. Weidts einen brillanten Verlauf. K. Eschmann.

MIDDELBURG: Im dritten Abonnementskonzert des Gesangvereins (Musikdirektor Johann Clenner) gelang Gustave Dorets Oratorium „Les sept paroles du Christ" hier zur Erstaufführung. Das Werk des begabten Schweizer Tonkünstlers fand auch hier unter der aufmerksamen und energischen Leitung des in Paris wohnhaften Komponisten eine glänzende Aufnahme. Die Ausführung des Werkes, das die dramatische Begebenheit am Kreuze effektvoll schildert, war durchaus stimmungsvoll. Die trefflichen Leistungen der Solisten (Frau Rüsche-Endorf und Arthur van Eweyk) hoben sich ergreifend ab von den leidenschaftlichen Chören des wütenden „Volkes", die mit schönem Klang und grosser Schlagfertigkeit gesungen wurden. Auch das Orchester (zusammengestellt aus dem Arnheimer Orchester und Middelburger Dilettanten) gab die Intentionen des Komponisten sympathisch und feurig wieder. M. Berdenis v. Berlekom.

MÜNSTER: Zum Beginn der Saison gab Kurt Brenken, dessen Auftreten entschieden verfrüht war, einen Violinabend. Ausser ihm wagten es nur Fräulein Krulle und Frau Incendio vereint hier einen Liederabend zu veranstalten. Namhafte Künstler hört man ausserhalb der Musikvereinskonzerte hier ganz selten. Der modernen Musik war auf den Programmen des Musikvereins ein bescheidener Platz angewiesen. Wir hörten unter anderem das Scherzo aus Berlioz' Symphonie „Romeo und Julie", Suite algérienne von Saint-Saëns und Till Eulenspiegel von Strauss unter Leitung Dr. Niessens, der gerade solche Werke vorzüglich zu interpretieren versteht. Neben den Symphonieen und Chorwerken von Mozart, Klughardt, J. O. Grimm und Brahms war Beethoven am zahlreichsten vertreten. Für das erste Cäcilienkonzert war die Missa solemnis mit den trefflichen Solisten Frau Seyff-Katzmayr, Kraus-Osborne, der

Herren Ludwig Hess und Dr. Felix Kraus in Chor und Orchester gut vorbereitet. Die Auffassung der Eroica sagte uns in den beiden ersten Sätzen nicht immer zu. Aus dem reichhaltigen Programm des zweiten Konzerts seien nur die ernsten Gesänge von Brahms erwähnt, die Dr. Kraus mit grosser Wärme und Hingebung sang. Zum Benefizkonzert des Dirigenten kam Tinels „Franziskus" zur Aufführung, und fand die Reihe der Konzerte durch die Bachsche Matthäuspassion einen würdigen Abschluss. Unter den herangezogenen Solisten ragten neben den genannten noch besonders hervor: Hedwig Meyer mit Beethovens c-moll-Konzert, Herr und Frau von Dulong mit Zwiegesängen von Schumann, Willy Burmester in Bachs E-dur-Violinkonzert und bei der Matthäuspassion Frau Rückbeil-Hiller, Geller-Wolter und Herr van Eweyk. Die Kammermusikabende hatten einstweilen unter dem häufigen Wechsel der Mitwirkenden zu leiden. Es fanden deren vier statt, die gegen früher nur mässig besucht waren. Die Wiederaufführung des Mendelssohnschen „Elias" vom Konservatorium hat unsere Erwartungen nicht ganz erfüllt. Ernst Brüggemann.

PARIS: Die Saison der grossen Orchesterkonzerte ist, wie gewöhnlich, im April beschlossen worden und wir haben nur noch Virtuosen-Nachzügler zu gewärtigen, die seit einiger Zeit bis Mitte Juni sich produzieren. Am Karfreitag gab das Konservatorium sein letztes Konzert und brachte die Symphonie in D-dur (No. 2) von Brahms zu einer schönen Aufführung, die stellenweise entschieden ansprach. Zu einem vollen Erfolg kam es freilich auch diesmal nicht. Mehr Glück hatte das „Requiem" von Gabriel Fauré, ein stimmungsvolles, sehr wirksam gearbeitetes, vornehm gehaltenes Werk. Das neue „Miserere" von A. Duvernoy, an dem nur die geschickte Mache hervorzuheben ist, sprach weniger an. Bei Lamoureux wurde „Antar" von Rimsky-Korsakow in glänzender Wiedergabe sehr warm aufgenommen. Geradezu Enthusiasmus erregte das Jugendwerk von Charpentier „Impressions d'Italie", das man längere Zeit nicht gehört hatte. Mit seinem bei uns bereits bekannten „Heldenleben" hatte Richard Strauss viel mehr Glück, als mit seiner Jugendsymphonie „Italien"; auch die Orchestermusik zur Liebesscene der Oper „Feuersnot" sprach lebhaft an. Die letzten Konzerte von Colonne machten wegen äusserer Umstände viel von sich reden. Es gab dort ein ausgesprochen polnisches, sehr interessantes Konzert, das bei dem Publikum mehr Anklang fand, als bei der nicht ganz einflussfreien Kritik. Das bedeutendste der vorgeführten, hier noch unbekannten Werke war die Symphonie in d-moll (op. 21) von S. Stojowski, die ja auch in Deutschland bekannt ist, so dass ich mich jeder weiteren Bemerkung enthalte, nur lediglich den schönen Erfolg des Werkes feststelle, der nach dem glänzenden Scherzo sich besonders lebhaft äusserte. Auch die „Steppe" von S. Noskowki (op. 66) wurde sehr beifällig aufgenommen. Beide Werke dirigierte E. Mlynarski, Leiter des Warschauer philharmonischen Orchesters, gediegen und schwungvoll. Einige Lieder von Zelenski, Paderewski, Moniuszko und Chopin, die Frau Bolska, der Stern der Petersburger Oper, glänzend vortrug, fanden Beifall. Der Versuch, Frau Marie Brema mehrere deutsche Lieder und die bekannte Ballade „Die Braut des Paukers" von Saint-Saëns singen zu lassen, gelang schliesslich, Dank der unerschütterlichen Ruhe der Künstlerin, die mehreren heftigen Zwischenrufen tapfer Stand hielt und sich lebhaften Beifall nicht errang, sondern erzwang. So endete der Versuch glücklich nach dem Verse Heines: „Die Sängerin verbeugte sich tief". Noch stürmischer ging es bei dem letzten Konzert zu, das Grieg dirigierte, ohne wesentlich neues zu bieten. Eine kleine Verschwörung war gegen ihn angezettelt worden, weil er in der Affaire Dreyfus vor einigen Jahren an Colonne einen Brief gerichtet hatte, der vielen Parteigängern nicht zusagen konnte. Aber der greise Meister liess sich durch die feindseligen Zurufe nicht irre machen und schliesslich fanden seine hier zumeist bereits bekannten Werke

einen grossen Erfolg, den die überwiegende Majorität des Publikums zu einer demonstrativen Ovation für den norwegischen Künstler gestaltete. Nun schweigen alle Flöten, insofern die eine oder andere sich nicht in einem eigenen Konzert hören lassen will.

Dr. O. Berggruen.

PRAG: Im letzten Abonnementskonzert der „Czechischen Philharmonie" brachte Nedbal Borodins geniale erste Symphonie, Saint-Saëns' „Barbarenouvertüre" und Dvořáks „Scherzo" als Ersatz für den Ausfall der geplanten Mahlerschen c-moll Symphonie. Im „Hausarmenkonzert" machten wir die Bekanntschaft einer Symphonie von R. Freiherrn v. Prochazka, die den anspruchsvollen Titel führt: „Beethoven." Ein herzlich schwaches Jugendwerk, dem es an Erfindung und Können in gleicher Weise noch gebricht. Viteslav Novaks Orchesterstück „In der Tatra" erfreute durch glänzende Mache, und Meisterschaft und Genialität bewunderten wir Tags darauf im „Heldenleben" von Richard Strauss, welches das deutsche Theaterorchester unter Leo Blech zu seinem Benefiz spielte. Von Virtuosen sei Artur Schnabel genannt, ein grosser Techniker, aber leider nicht frei von Manier.

Dr. R. Batka.

SCHWERIN: Mit einer in den Zeitmassen über Gebühr verschleppten, solistisch anfechtbaren, in den Chören und orchestral dagegen brillanten Wiedergabe des „Samson" unter Paul Prill wurde das jüngste Mecklenburgische Musikfest — seines Zeichens das dreizehnte — eröffnet. Unerfindlich blieb, weshalb man sich nicht der fleissigen Restaurierungen Friedrich Chrysanders versichert hatte; Händelkonjekturen wie die Schweriner, die durch Chrysanders Feststellungen in nichts bestimmt sind, haben heute als hinfällig oder zum mindesten doch als widerlegt zu gelten, wie es mir, wenngleich nicht erheblich, doch für die philologisch wenig sorgsam redigierte Aufführung kennzeichnend schien, dass der Personenzettel Micha — in Wahrheit eine musikalische Hosenrolle und so wenig Weib wie Orpheus oder Boccaccio — rundweg entmannt und aus eigener Machtvollkommenheit in eine „Freundin Samsons" umgewandelt hatte . . . Solistisch bethätigten sich neben Frau Walter Choinanus Dr. Felix Kraus, dessen Manoah erschütterte, während der Samson des Herrn Kurt Sommer um einige Gefühlsgrade zu lyrisch geraten war, und Frau Jeanette Grumbacher-de Jong, an sich eine köstliche und liebenswerte Spezialität, jedoch eine Mignon und keine Dalila, dieser prachtvollen Teufelin so ziemlich alles schuldig blieb. Theodor Wachter (Harapha) endlich braucht seine reckenhaften, aber gänzlich kulturlosen Mittel nur einer gründlichen Schulung zu unterziehen, um ein Mödlinger par excellence zu werden. Für die Chargen hatte man Albert Holy-Schwerin und Fräulein Johanna Dietz-Frankfurt a. M. verpflichtet, während Orgel und Cembalo von den Herren Hofkapellmeister Meissner und Bruno Hinze-Reinhold bedient wurden. — Faustisches gab der Vortragsplan des zweiten Festabends mit der Neunten — Sommer, Felix Kraus und die Damen Dietz, Grumbacher-de Jong als Soloquartett — und Bergers klingend und dankbar gesetztem „Euphorion"-Intermezzo: „ein reizendes, reinmelodisches" Spiel, wie es die Regiebemerkung bei Goethe will. — Der dritten und letzten Veranstaltung Programm endlich vermittelte neben dem Meistersinger-Vorspiel und d'Alberts flotter Improvisator-Ouvertüre Lieder von Schubert, mit deren herzigem Vortrag Frau Grumbacher-de Jong excellierte, Gesänge von Jomelli, Beethoven, Spohr, Schumann, Liszt, Brahms und Hugo Wolf, des weiteren zwei Mozartarien (Wachter, Kurt Sommer) und einen Hymnus von Richard Strauss über Worten von Schiller — gewiss ein ernsthaftes und gewichtiges Programm, das als Ausdruck einer achtbaren musikalischen Kultur gelten darf.

Edwin Neruda.

STUTTGART: Die Abonnementskonzerte schlossen mit Bruckners achter Symphonie (c-moll), die von Pohlig in grosszügiger, überzeugender Weise klargelegt wurde.

Das Orchester hatte seinen Ehrentag; es spielte alle Sätze, besonders aber das unvergleichlich schöne Adagio klangprächtig und ausdrucksvoll. Die immer stärker werdende Brucknergemeinde bereitete der Symphonie eine begeisterte Aufnahme. Dr. L. Wüllner gab einen denkwürdigen Liederabend, halb Schubert, halb Wolf. Eine Gedächnisfeier für Wolf veranstaltete Rechtsanwalt Faisst. Von der Premschen Kapelle begleitet, sang er fünf instrumentierte Lieder; den Klavierpart der andern spielte Friedberg äusserst geistvoll. Frl. Schweicker führte mit Hingebung die ihr zugedachten Lieder aus. Den Kammermusikabenden Singers und Pauers wurde unter andern Werken jetzt auch Bruckners Quintett eingefügt. — Dem 7. Stuttgarter Musikfest, an dessen Spitze Graf Kalckreuth (der berühmte Maler) stand, war ein persönlicher oder besonders sinnvoller Charakter nicht aufgeprägt. Bei vielköpfigen Komitees wird es nie anders gehen. Man vermisste, im Jahre 1903, den Namen Berlioz, und abwesend waren auch Bruckner und Wolf, von R. Strauss, der als Lebender nicht in Betracht kommt, ganz zu schweigen. Auch die Zusammenstellung der gemischten Programme des 2. und 3. Tages liess zu wünschen übrig. Um so anerkennenswerter gelang fast durchweg die Ausführung der Werke, trotz arger Strapazen für Chor und Orchester. Steinbach aus Köln dirigierte Händels „Debora" in Chrysanders Bearbeitung; leider fiel u. a. der grossartige Doppelchor weg. Zum erstenmal brachte das Komitee Vokalwerke Bachs auf den Plan: die Sätze „Nun ist das Heil" für Doppelchor, „Schlage doch" für Altsolo, und die Kreuzstabcantate; für letztere hätte Wolfrums Bearbeitung massgebend sein sollen. Auf Bach folgte Beethovens Leonorenouverture, wohl um „einem dringenden Bedürfniss abzuhelfen"; weiterhin einige Tanz- und Balletnummern und Brahms' c-moll-Symphonie. Die Tänze und die Symphonie waren am besten ausgearbeitet; innere Überzeugung und Begeisterung, bei Bach und Händel etwas versteckt gewesen, brach bei Brahms aus der Wiedergabe Steinbachs offen hervor. Der 3. Abend dauerte fast 5 Stunden. Hofkapellmeister Pohlig leitete Lizts Faustsymphonie, die Schlusscene der Meistersinger, Vorspiel und die volle zweite Hälfte des 1. Aktes aus Parsifal; dazu kamen seltsamerweise die Tannhäuserouverture, Beethovens Klavierkonzert in Es, und anderes mehr. Mustergültig in Klangpracht und beseeltem Ausdruck war besonders die Faustsymphonie und die Parsifalmusik. Der Erfolg zeigte, dass man einheimische Leistungsfähigkeit wohl anzuerkennen wusste. Als Solisten ragten hervor: Messchaert und Teresa Carreño; von Charlotte Huhn waren manche enttäuscht. Ferner wirkten mit: Frl. Philippi, Prof. Freytag-Besser und Frau Rückbeil-Hiller, Frau von Kaulbach-Scotta (Violine) und die Clarinettisten Mühlfeldt-Meiningen, Horstmann-Stuttgart, letztere in einer fragmentarischen Wiedergabe der 10. Serenade Mozarts. Dr. Seiffert spielte das Cembalo in der Debora. Dr. K. Grunsky.

WÜRZBURG: Die hiesige k. Musikschule feierte die 100. Wiederkehr des Geburtstages H. Berlioz' durch eine Aufführung seines „Requiem" in der Universitätskirche. Der Leiter, Hofrat Dr. Kliebert, wusste nicht bloss das ansehnliche Ensemble (335 Sänger und 106 Instrumentalkräfte) energisch zusammenzuhalten und zu verteilen, sondern ging auch mit treffsicherer Einfühlungsgabe den feinsten Nuancen des Werkes nach, so dass z. B. der Satz „Lacrimosa" auf den empfänglichen Teil der Zuhörerschaft eine wahrhaft überwältigende Wirkung übte. Die Solopartie im „Sanctus" wurde von Frl. P. Bauer mit grosser Korrektheit und feinem Gefühl, wenn auch nicht immer mit zureichender Kraft gesungen. Im Chor leisteten besonders die Frauenstimmen Hervorragendes durch glockenreinen Einsatz und lebendige Wiedergabe der zartesten Stimmungsnuancen. Das Publikum zeigte sich dankbar und der aufgewandten Mühe würdig, nur ein Bruchteil, der von einem „Kirchenkonzert" für sein Geld auch „religiöse Erbauung" verlangt, fiel Meister Berlioz gegenüber durch. Dr. Robert Petsch.



EINGELAUFENE NEUHEITEN



MUSIKALIEN

Prinz Heinrich XXIV. Reuss j. L.: Quartett in As-dur. op. 16. (Partitur M. 4,—, Stimmen M. 6.—.) Verlag: Schott Frères, Bruxelles.

" " " " Zwei Gesänge für sechsstimmigen gemischten Chor. op. 13. (Partitur M. 2,—, Stimmen à 25 Pf.) Ebenda.

" " " " Drei geistliche Lieder für vierstimmigen gemischten Chor. op. 9. (Partitur M. 2,50, Stimmen à 40 Pf.) Ebenda.

Franz Werther: Goldkäferlied („Ein Röslein stand im Blumenhain") aus der Operette „Der Landsknecht". Für eine Singstimme und Pianoforte. (M. 1,20.) Verlag: Praeger & Meier, Bremen.

Adolf Meyer-Mahlstedt: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegl. op. 18. (M. 2.—.) Ebenda.

Paul J. Seelig: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. op. 4. (M. 2,—.) Ebenda.

" " Zwei Waldlieder " " " " op. 12. (M. 2,—.) Ebenda.

" " Drei Lieder " " " " " op. 11. (M. 2,—.) Ebenda.

Ernst Dieckmann: Das Vierblatt, Ballade für mittlere Stimme und Pf. (M. 1,50.) Ebenda.

Adolf Wallnöfer: „Komm, wir wandeln zusammen im Mondschein!" Ausgabe für mittlere Stimme (mit erleichterter Begleitung). op. 33 No. 1. (M. 1.—.) Ebenda.

Franciscus Nagler: Das Lied von der kleinen Motte, für eine Singstimme mit Begl. des Pf. (M. 1,20.) Ebenda.

Hermann Allmers: Zigeunerlied für eine Singstimme und Pf. (M. 1,50.) Ebenda.

Josef Reiter: Klaviergedichte. op. 57. Heft I (M. 4.—). op. 58. Heft II (M. 3.—). Verlag: „Mozarthaus" (Stritzko & Co.), Wien.

J. C. Kessler: Ausgewählte Klavier-Etuden. 24 Etuden ausgewählt aus op. 20 und op. 100. Akademische Neuausgabe, kritisch revidiert, mit Vorbemerkungen und Fingersatz für das Studium versehen von Heinrich Germer. Heft I, II und III. Verlag: Schlesinger (Lienau), Berlin.

" " 25 Präludien, ausgewählt aus op. 94b. Akademische Ausgabe, kritisch revidiert sowie mit Fingersatz für das Studium versehen von Heinrich Germer. Ebenda.

Catharina van Rennes: Tweestemmige Miniatuurtjes. op. 45. Verlag: J. van Rennes, Utrecht.

Hans Sonderburg: Matten Has'. Eine Tragikomödie für eine Singstimme mit Klavierbegl. Verlag: Walter G. Mühlau, Kiel.

E. E. Taubert: Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte op. 62 No. 1—4. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

" " Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte op. 64 No. 1—4. Ebenda.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Herausgegeben mit Unterstützung des K. K. Ministeriums für Kultus und Unterricht unter Leitung von Guido Adler. X. Jahrgang. Erster Teil. O. Benevoli, Festmesse und Hymnus zur Einweihung des Domes in Salzburg 1628. Zweiter Teil. Johann Jakob Frohberger, Orgel- und Klavierwerke, III. Verlag: Artaria & Co., Wien.



EINGELAUFENE NEUHEITEN



Felix Draeseke: Christus. Ein Mysterium in einem Vorspiele und drei Oratorien. Vorspiel: Die Geburt des Herrn. Erstes Oratorium: Christi Weihe. Zweites Oratorium: Christus als Prophet. Drittes Oratorium: Tod und Sieg des Herrn. Verlag: H. Seemann Nachf., Leipzig.

F. Weingartner: Sextett (e-moll) für Klavier, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Bass. op. 33. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

W. Heinemann: Sechs Kinderlieder mit Klavierbegl. op. 6. (M. 2,50.) Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

„ „ Sechs Kinderlieder mit Klavierbegl. op. 8. (Preis für zwei Singstimmen M. 3, für eine Singstimme M. 2,30.) Ebenda.

„ „ Kinderlieder mit Klavierbegl. op. 9. (M. 2,50.) Ebenda.

„ „ Vier Gesänge mit Klavierbegl. op. 12, No. 1. Widmung. (M. 0,80.) No. 2. Geheimnis. (M. 1,50.) No. 3. Sehnsucht. (M. 0,80.) No. 4. Ritornel. (M. 0,80.) Ebenda.

C. Witting: 65 kleine Violinstudien. (Preis M. 3.) Verlag: Hermann Seemann Nachf., Leipzig.

Bernhard Scholz: Deutsches Flottenlied für Männerchor. op. 86. (Partitur M. 1,20, Stimmen à 30 Pf.) Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Hans Sitt: Drei Männerchöre. op. 82. No. 1. Es ist ein Brünnlein geflossen. No. 2. Sonnenuntergang. No. 3. Die Lore am Rhein. (Partitur je M. 0,80; Stimmen je à M. 0,20.) Ebenda.

„ „ „Vergebliche Flucht“ für Männerchor. op. 83. (M. 2,40, Stimmen à M. 0,60.) Ebenda.

Lothar Kempter: „Märchen“ für Männerchor. op. 33. (M. 1,80; Stimmen à 30 Pf.) Ebenda.

Heinrich Menzner: Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. No. 1. Veilchen (M. 1). No. 2. Rosenzeit (M. 1,50). No. 3. Betrachtung (M. 1). No. 4. Widmung (M. 1). No. 5. Zu dir (M. 1). Ebenda.

Friedrich Brandes: „Deutsches Lied“ für Männerchor. op. 11. (Partitur M. 1,20; Stimmen à 40 Pf.) Verlag: J. Günther, Dresden.

Franz Curti: Zwei Gedichte für Männerchor. No. 1. Die Nacht. No. 2. Morgendämmerung. op. 18. Ebenda.

Carl Heinrich Döring: „Der Frühling lockt mit Sonnenschein“ für Männerchor. op. 247. (Partitur 80 Pf. Stimmen M. 1.) Ebenda.

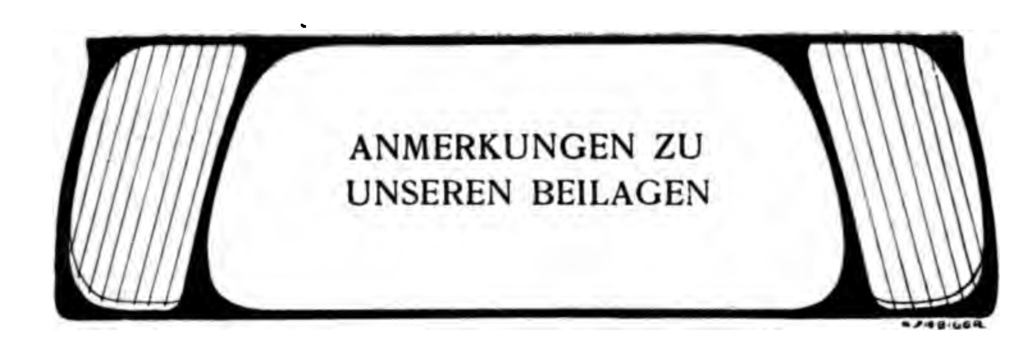
„ „ „ „All mein Reichtum ist mein Lied“ für Männerchor. op. 246. (Partitur 60 Pf. Stimmen 80 Pf.) Ebenda.

Johann Wysmann: Valse für Pianoforte. op. 3 (M. 1,50). Verlag: Praeger & Maier, Bremen.

G. Fr. Händel: Allegro moderato aus dem d-moll-Konzert für Streichorchester. Für Klavier zu zwei Händen übertragen von Ernst J. Bremner (M. 1). Ebenda.

W. Kanzler: Klaviermeisterwerke vergessener deutscher Komponisten: Hässler, Zeuner, Kozeluch. Bd. I und II. (M. 1 u. 2.) Ebenda.

W. A. Mozart: Adagio, für Violine und Pianoforte resp. Harmonium arrangiert von W. Henry (M. 1,50). Ebenda.



Eine Abbildung des **Grabdenkmals für Johannes Brahms**, das am 7. Mai, dem 70. Geburtstage des Meisters, auf dem Wiener Centralfriedhof enthüllt wurde, können wir leider erst diesem Heft als Schmuck zu dem Schluss des inhaltreichen Aufsatzes von Dr. R. Hohenemser beilegen. Das Bild ist uns von der talentvollen Schöpferin des Denkmals selbst, der jungen Wiener Bildhauerin Ilse **Conrat**, bereitwilligst zur Verfügung gestellt worden. Es zeigt den Meister hinter einer kantigen Säule sitzend, die vorn seinen Namen trägt und ihm, der mit aufgestütztem Kopfe zu lesen scheint, gleichsam als Pult dient. Die Rückwand giebt in Flachrelief eine symbolische Darstellung: die Muse, die die ausgeklungene Leier wie ein Heiligtum gen Himmel trägt, als wollte sie sie der Gottheit zurückstellen; ein Schleier weht von der Leier zurück nach unten, den ein Jüngling anbetungsvoll an die Lippen drückt.

Anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages lassen wir ein Porträt von **Michail Iwanowitsch Glinka** folgen. Er war es, der im Vertrauen auf die bei ihm von seinem Lehrer S. Dehn erkannte nationale Originalität es zum ersten Male unternahm, eine nationale, rein russische Musik zu schreiben; der anhaltende Erfolg dieses ersten Versuchs, die Komposition der Oper „Das Leben für den Zar“, noch heute eines der beliebtesten Repertoirestücke der russischen Opernbühnen, veranlasste ihn, die eingeschlagene Richtung auch für andere Musikgattungen weiter zu verfolgen; so ist z. B. auch die russische Nationalhymne ein Produkt seines rastlos schaffenden Geistes. Nicht mit Unrecht hat man ihn daher den Berlioz der Russen genannt, der seinen Landsleuten eine nationale, nach Selbständigkeit ringende Musikrichtung schuf.

Als Gedenkblatt an das jüngst in Bonn stattgehabte Kammermusikfest sei eine gelungene Photographie **Joseph Joachims** wiedergegeben, die uns in liebenswürdiger Weise von Herrn K. Wolff-Bonn zur Reproduktion eingesandt wurde. Der ungeheuere Erfolg, den der Altmeister mit seinen Quartettgenossen nach Absolvierung des zu dem Fest aufgestellten Riesenprogramms sich verdient hat, spricht deutlich für die ungeminderte geistige wie körperliche Frische des nunmehr fast 72jährigen.

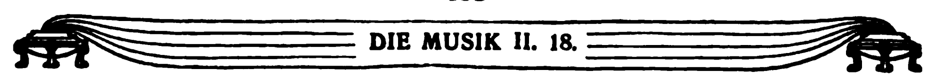
Hieran anschliessend bieten wir unsern Lesern ein Bild des (wie schon im vorigen Heft angezeigt) am 22. Mai im Sanatorium Marbach am Bodensee plötzlich einem Schlaganfall erlegenen Kammersängers **Theodor Reichmann**, mit dessen Dahinscheiden die Wiener Hofoper einen der beliebtesten Mitglieder und treuesten Kollegen, die übrigen Bühnen Deutschlands einen stets willkommenen Gast und die Gesangskunst einen ihrer vornehmsten und begabtesten Vertreter hat dahingeben müssen. Am 18. März 1850, als Sohn eines Advokaten in Rostock geboren, wurde er, nachdem er die Realschule in Berlin besucht und Kaufmann geworden war, durch ein kaiserliches Stipendium unterstützt, bei Professor Reiss, dann bei Lamperti in Mailand ausgebildet, betrat 1869, zuerst in Magdeburg, die Bühne, ging darauf an das Nowak-Theater in Berlin, 1870 nach Rotterdam, war einige Jahre Mitglied des Strassburger Theaters, wurde 1874 am Hoftheater zu München engagiert und da-

selbst 1881 zum königl. bayrischen Kammersänger ernannt. Reichmann wirkte 1882 in Bayreuth mit, wo er den Amfortas in „Parsifal" schuf. Seit 1882—88 gehörte er der Wiener Hofoper an, ging dann an die Metropilitanoper zu New-York, kehrte aber nach einigen Jahren nach Wien zurück, wo er bis zu seinem Lebensende verblieb. Wer je seinen Hans Sachs, Holländer oder Tell gehört, dem wird der selten-edle Klang seines Baritons unauslöschlich in der Erinnerung verbleiben. Am 30. Mai fand unter grosser Teilnahme der Bühnenwelt und weiter Kreise der Bevölkerung die Beisetzung der irdischen Überreste des Dahingeschiedenen auf dem alten Jerusalemer Kirchhof in Berlin statt.

Den Schluss der Porträts bildet eine Aufnahme des am 16. Mai in Dresden verstorbenen Geigers Hofrat Prof. Eduard Rappoldi, auf dessen Verdienste wir bereits im vorigen Heft hinwiesen.

Die neue Festhalle in Mannheim. In dem schönsten Teil der Stadt Mannheim erhebt sich der imposante Bau der neuen Festhalle „Rosengarten". Nach fast vierjähriger Bauzeit ist in unmittelbarer Nähe des Wasserturmes und seiner modernen Anlagen auf einem Baublock, der 144 m lang und 102 m breit ist, ein Gebäude entstanden, das alle ähnlichen Festhäuser in Deutschland an räumlichen Dimensionen wie an kunstvoller Ausstattung überragt. Mit einem Kostenaufwand von 3½ Millionen Mark hat Professor Bruno Schmitz aus Berlin hier ein Werk geschaffen, das im Kunstleben der Stadt Mannheim einen Wendepunkt bedeuten und lange Zeit die schönste Zierde der mächtig aufstrebenden Rheinstadt bilden wird. Die grösste Länge des Hauses beträgt 95 m, die grösste Breite 84 m. Auf einem Basaltsockel erhebt sich der Bau aus rotem Mainsandstein, zwei Kuppeltürme überragen das grüne Dach. Die schönsten Eingänge sind an der Süd- und Westseite: das Beethoven- und Mozart-Portal und der Haupteingang. Das Hauptvestibül ist 50 m lang und 25,5 m breit. Vierzig freistehende Pfeiler aus Marmor tragen den Raum. Über diesem luxuriös ausgestatteten Vestibül befindet sich der Konzertsaal, auch Musensaal benannt. Er hat eine Länge von 45 m, eine Breite von 30 m und eine Höhe von 15 m. Die Decke bildet ein einziges eliptisches Gewölbe. Bei verdunkeltem Raum entsendet sie einen magischen Lichtschimmer. Der Saal ist reich an figürlichem Schmuck, seine Grundtöne sind Weiss und Gold. Vier Köpfe mit goldenen Reliefen versinnbildlichen die vier Sätze der Symphonie, zwölf Porträtköpfe der bedeutendsten Musiker zieren die Seitenwände über dem geräumigen Balkon. An der Stirnseite befindet sich ein ausziehbares Podium und die neue Orgel. Diese hat drei Manuale, 47 klingende Register und 22 Nebenzüge bei nahezu 3000 Pfeifen. Dem Podium gegenüber befindet sich die Theaterbühne. Der Saal enthält über 1200 Sitzplätze und einige hundert bequeme Stehplätze. Die Kammermusikvorträge beim Musikfest und die Konzerte des Beethovenfestes haben den Beweis erbracht, dass die Akustik eine vorzügliche ist. Für Konzerte grösseren Stils ist der Nibelungensaal — der grosse Festsaal — ein geeigneter Raum. Er hat einen Balkon und noch eine Galerie. An der Stirnseite schmücken ihn Reliefflguren aus der Nibelungensage und ein leuchtendes „Rheingold". Auch er hat seine Orgel und eine prunkvolle Beleuchtung. Im übrigen ist er in der Ausstattung sehr einfach gehalten. Der Raum fasst 3000 Sitzplätze und über 2000 Stehplätze, ohne dass eine Überfüllung stattfindet. Auf dem Podium haben 1200 Personen (Orchester und Chor) Platz.

Als Notenbeilage bieten wir aus den unlängst erschienenen „25 Neue Weisen zu alten Liedern" von H. Bischoff zwei in der Stimmung gleich glücklich getroffene, in Melodie und Klavierbegleitung volkstümlich gehaltene Lieder, wobei



wir nicht versäumen wollen, auch an dieser Stelle unsere Leser auf die gesamte reizvolle Sammlung aufmerksam zu machen.

Für die Einbanddecke des mit diesem Heft schliessenden Quartals ist das beiliegende Exlibris bestimmt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.





II. 18

BRAHMS' GRAB-DENKMAL
IN WIEN VON ILSE CONRAT





II. 18

MICHAIL GLINKA
○ ✶ 1. JUNI 1803 ○



JOSEPH JOACHIM





THEODOR REICHMANN
† 22. MAI 1903



II. 18



EDUARD RAPPOLDI
† 16. MAI 1903







II. 18

DIE MANNHEIMER FESTHALLE



DAS ROSENSCHNEIEN

und

DER VERWUNDETE IM HAG

aus

25 Neue Weisen zu alten Liedern

von

HERMANN BISCHOFF

Op. 15.

Mit Genehmigung des Verlages
Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

